DIE JUDEN IN DER KUNST

h d. N.

Digitized by the Internet Archive
in 2025

https://archive.org/details/bwb_C0-BNY-628

Karl Schwarz

DIE JUDEN IN DER KUNST

Mit fünfzig Tafeln in Tiefdruck und neun Textbildern

1928

WELT-VERLAG / BERLIN

COPYRIGHT BY THE WELT-VERLAG, BERLIN, 1928

ROSSBERG'SCHE BUCHDRUCKEREI IN LEIPZIG

Dem Andenken meiner Eltern

Manuel und Pauline Schwarz

in kindlicher Liebe und Dankbarkeit

gewidmet

VORWORT

Der Verfasser ist sich der Schwierigkeit bewußt, die die Bearbeitung des Themas bietet. Eine Zusammenstellung jüdischer Kunstleistungen aller Zeiten ist bisher noch nicht unternommen worden. Wohl findet man viele Aufsätze über jüdische Künstler, auch einzelne größere Werke über besondere Themen, wie z. B. über jüdische Archäologie, die galiläischen Ausgrabungen, die mittelalterlichen Synagogen, die Haggadaillustrationen u. a. Die einen leiden oft an gar zu dilettantischer Auffassung und haben mancherlei Irrtümer aufkommen lassen, während die Spezialwerke nur zum Studium, nicht aber zu allgemeiner Orientierung geeignet sind.

Das wachsende Interesse für die kunst- und kulturgeschichtlichen Denkmale des Judentums und das Auftreten bedeutender jüdischer Künstler auf allen Gebieten der bildenden Kunst rechtfertigt den Versuch, eine kurze Übersicht über das gesamte Material zu geben.

Obgleich der Verfasser sich die Aufgabe eines gemeinverständlichen Führers klar vor Augen hielt und bemüht war, die Darstellung so klar und einfach wie nur möglich zu gestalten, so ließ sich doch bisweilen eine etwas trockene Aufzählung nicht ganz vermeiden. An manchen Stellen mußte er, um den Ablauf der Entwicklung klarzumachen, Namen und Daten anführen; nach Möglichkeit ist aber eine solche Häufung aktenmäßiger Notizen vermieden. Es kam nicht darauf an, alle Quellen auszuschöpfen und durch genaue Angaben Wissenschaftlichkeit und Vollständigkeit vorzutäuschen. Das Material ist viel zu umfangreich, um als populäre Einführung ganz erfaßt werden zu können.

So sind z. B. die mannigfaltigen Probleme der jüdischen Archäologie unberücksichtigt geblieben. Über die salomonischen und herodianischen Tempelbauten, sowie die galiläischen Synagogen ist nur andeutungsweise gesprochen. Von mittelalterlichen Miniaturmalereien und den Werken des Buchdrucks wurden nur einzelne Beispiele herangezogen und die unzähligen Künstler des 19. und 20. Jahrhunderts nur insofern berücksichtigt, als sie für die Entwicklung des Juden von Bedeutung sind. Man wird viele Namen vermissen und vielleicht aus dem Fehlen des einen oder andern dem Verfasser mangelnde Kenntnis vorwerfen wollen. Gerade die moderne Kunst, die Kunst unserer Zeit, ist noch zu sehr im Fluß be-

griffen, als daß man den verschiedenen Erscheinungen heute schon den endgültigen Platz anweisen könnte. Die Entwicklungsrichtung ist gegeben, sie darzustellen war die Aufgabe.

Es ist der Initiative des Verlages zu danken, daß diese kleine „jüdische Kunstgeschichte" zustande kam. Von ihm ging der Gedanke aus, dem der Verfasser gerne Folge leistete, wenn er auch wegen der Kürze der ihm zur Verfügung gestellten Zeit Bedenken wegen der Abfassung des in komprimierter Form schwierigen Textes hegen mußte. Die in wenigen Wochen geleistete Arbeit wird trotzdem manchem Neues bieten, den mit dem Stoffe Vertrauteren als Übersicht dienen, den vielen aber, denen das Kunstschaffen der Juden bisher fremd war oder die den Kunstleistungen der Juden gar zu skeptisch gegenüberstanden, den Weg zum Verständnis dieser in der Geschichte zu stiefmütterlich behandelten Materie, die doch so viel interessante Probleme in sich birgt, weisen.

Berlin, den 2. September 1928.

EINLEITUNG

Seit es Menschen und menschlichen Geist gibt, ist es ständiges Streben, sich um seiner selbst willen und im Verhältnis zur Umwelt zu erkennen. Der Mensch lebt in einer Wirklichkeit, um die er in dem Verlangen nach tieferer Erkenntnis und weiterem geistigen Wachsen, eine Scheinwelt baut, die seinem Denken, Fühlen und Wünschen Ausdruck verleihen soll. Diese zweite unwirkliche Welt, vom Ich-Menschen aus geschaut und empfunden, ist Kunst. Es ist die Gefühlswelt, die neben jeder Verstandeserkenntnis Vertiefung und Erhöhung bedeutet.

Der Gedankenkomplex des Kindes, sich seine Welt nach seinen Wünschen zu formen und zu träumen, ist auch das Agens aller Völker und Zeiten. Immer hat es dieses Streben gegeben und wird trotz aller Veränderungen des Daseins fortbestehen. Es kommt nur auf den Grad der Ausdrucksfähigkeit an,

der bei den verschiedenen Völkern und zu gewissen Zeiten verschieden stark in die Erscheinung tritt. Es sind keine Zufälligkeiten, die hier walten. Kunstäußerung ist nicht Laune, sondern trotz aller Freiheit und Unabhängigkeit des Geistesfluges an sachliche Bedingtheiten gebunden. Das reine Können, das die Ausdrucksmittel bestimmt, ist von den technischen Erfahrungen abhängig. Historische Zusammenhänge, gesellschaftliche Schichtungen und wirtschaftliche Zustände, klimatische und geographische Einflüsse, politische wie geistige Strömungen, nicht zuletzt religiöse Anschauungen, geben einer Zeit und ihren Menschen den Stempel und bewirken ihre geistige Einstellung zu ihrer Umwelt und die Ausdrucksmöglichkeit ihres seelischen Erlebens.

Aber Kunst, in welcher Form sie sich auch ausdrücken möge, bedeutet noch mehr als konkretes Formen einer Ich-Welt. Sie gewinnt erst dadurch Leben und Inhalt, daß der Mensch bestrebt ist, seine Ideen auf andere zu übertragen. Jede Kunst ist Ausdrucksform, ist Gefühlssprache, die sich der verschiedensten Mittel zu ihrer Verständlichmachung bedienen kann und sich je nach den individuellen Fähigkeiten der einen oder andern Sprache bedient.

So entstehen die verschiedensten Künste, die miteinander rivalisieren, sich gegenseitig befruchten, als Ganzes genommen, den geistigen Niederschlag menschlichen Seelen- und Innenlebens bedeuten und

in ihren Werken die Menschheit über Zeit und Raum binden.

Schon in den frühesten Zeiten der Urgeschichte erkennen wir den Drang menschlicher Vervollkommnung. Die Natur bietet die ersten Impulse. Der Vogel schmettert sein Lied hervor und der Mensch versucht, seine Laune in Töne zu gießen, Lust und Unlust durch Wort und Schall zum Ausdruck zu bringen. So entstehen Ton- und Dichtkunst. Die Schrecken der Urwälder mit den Tieren, deren Geheul fürchterlich klingt, jagen die Menschen zusammen. Sie sehen ihre verzerrten Gesichter, fühlen die Schauer der Angst, lernen aber auch die Verstellung, die Mitleid und Furcht erregen soll, und finden Freude und Lust am mimischen Spiel. Blitz und Donner, das Heulen des Sturmes, belebt die Natur. Unerklärliche Gewalten bringen Unheil. Auf den hellen Tag folgt die geheimnisvolle Nacht, in der unheimliche Schatten auftauchen. Es scheint als ob die stummen Wälder zu raunen beginnen. Im Traum erwacht die menschliche Phantasie. Sie begreift nicht, fragt, beginnt zu forschen. Höhere Gewalten, unheimliche Mächte, scheinen zu wirken. In seiner Machtlosigkeit betet der Mensch sie an. Er will sie versöhnen, damit sie ihm nicht schaden. Dort oben müssen sie hausen, von wo die vernichtenden Blitze zucken, wo sich die Wolken ballen und von wo die Regengüsse kommen. Sie müssen in den

Wäldern und Sträuchern wohnen, in den gewaltigen Tierleibern stecken. Die Phantsaie erblickt die Dämonen, schafft Götter, Idole und findet in dieser Scheinwelt den Anlaß zu geistiger Subordination. Es erwacht der Glaube, das religiöse sich Hingeben, es ersteht der Kult, der mächtigste Träger menschlichen Gefühls- und Innenlebens.

Solange es Menschen gibt, ist Religion der stärkste Ausdruck des Ich-Menschen zur Umwelt. Von der Phantasie und dem Wunschleben erzeugt, ist sie zugleich ständiger Nährboden aller Künste. Kunst und Religion suchen eine höhere Erkenntnis neben dem Verstande. Die ewige Sehnsucht nach dem Unerforschten, Unerkannten, die in jedem Menschen wirksam ist, treibt den Geist in eine schönere und beglückendere Scheinwelt.

* * *

Will man den Begriff künstlerischen Erlebens und Äußerns genauer fassen und zu erklären versuchen, so ergeben sich zwei verschiedene Wege: der Mensch als Individuum, d. h. also der einzelne Mensch seiner Begabung, Konstitution und Willensäußerung nach betrachtet, oder der Mensch als Kollektivbegriff innerhalb seines Milieus, seiner Zeit, Nation und Rasse. Man kann einen Beethoven, einen Mozart als musikalisches Phänomen analysieren,

einen jeden für sich, aus seiner Zeit gehoben, sie aber auch gemeinsam als Gipfelpunkte deutscher Tonkunst den musikalischen Leistungen anderer Nationen gegenüberstellen. Die deutsche Kunst in ihrer Totalität ließe sich durch die Vertreter der verschiedenen Künste erklären und so der Begriff der nationalen Eigentümlichkeit aus der Summe der Erscheinungen ziehen. Neue Gesichtspunkte treten hinzu, die die Einzelerscheinung innerhalb der geschichtlichen Entwicklung als ein Produkt der verschiedensten Faktoren erklären, sie in den Fluß der Ereignisse und Erfahrungen einbetten, sie gegenüber den Exponenten anderer Kultur- und Rassenkomplexe abgrenzen. Nur selten wirken die verschiedenen Künste zu gleicher Zeit unter gleichem Himmel. Das Leben der Nationen, bedingt durch die verschiedensten Kulturströmungen, geistigen und materiellen Zusammenhänge, zeitigt stets nur vereinzelte Blüten. Das größte malerische Genie Deutschlands, Albrecht Dürer, wirkte, nachdem die Blüte deutscher Baukunst längst verdorrt war; zu den Zeiten Sebastian Bachs war die deutsche Malerei im Zustand des Niederganges. Wiederum ist ein Dürer als Produkt der voraufgegangenen dichterischen und tektonischen Leistungen, die Deutschlands Größe innerhalb der Künste dartun, zu verstehen und grenzt sich in allen Äußerungen seines Schaffens nach Anlage und Vererbung von dem nur

um fünf Jahre jüngeren Tizian als eine andere Welt des Empfindens und Denkens ab.

Jede Sprache ist begrenzt und hat ihre eigene Form. Die Nation bildet sie nach den ihr innewohnenden Kräften. Auch die Kunst ist diesen Gesetzen unterworfen.

DAS ALTERTUM

Der Begriff der jüdischen Kunst ist deswegen so schwer zu fassen, weil auch der Begriff der jüdischen Nation und des jüdischen Volkes in seinem geschichtlichen Fortbestand bis in unsere Zeit ein heftig umstrittener ist. Das jüdische Staatengebilde hat nur eine relativ kurze Zeit bestanden. Ein kleines Volk, umringt und durchsetzt von gewaltigen, sich bekämpfenden, gegenseitig vernichtenden, ineinander aufgehenden Nationen. Babylonien, Assyrien, Ägypten, Griechenland und Rom erleben unerhörte Blüteperioden materieller und geistiger Machtentfaltung. Der kleine Judenstaat ist der Spielball zwischen ihnen. Während sie alle auch auf dem Gebiete der bildenden Kunst Leistungen von unvergänglichen Werten schaffen, dabei aber selber vollkommen verschwinden und ihre geistigen Kräfte vernichtet werden, bleibt dieses kleine Völkchen bestehen. Krieg und Verfolgung, Dezimierung und

Zerstörung seiner Städte, Zerstreuung über den ganzen Erdball, kann es nicht völlig zermürben, und über Jahrtausende hin bleibt sein Geist noch lebendig und wirkt auch in den unscheinbarsten Gebilden ohne äußere Form, ohne nationale und kulturelle Bindung fort.

Eine seltene geistige Struktur, machtvoll selbst in den verzweigtesten Ausläufern, hat diesen Stamm im Strudel der Geschichte nicht untergehen lassen. All das, was andere Völker, die die heutige Welt bilden, erhalten, gefördert, voneinander geschieden oder zueinander getrieben hat, ist für ihn nicht vorhanden. Und doch sind noch alle Kräfte in ihm wirksam!

Der jüdische Staat ist untergegangen. Auch Babylon und Byzanz sind verschwunden. Mit den Mauern sank ihre gesamte Kultur, ihre Kunst und ihr geistiges Leben dahin. Unter den Trümmern Jerusalems lagen die erschlagenen Söhne, aber der Geist Zions lebt noch heute!

* * *

Was dieses Volk in den Zeiten seiner nationalen Unabhängigkeit an Kunst geleistet hat, steht nach den bisherigen Ergebnissen der Forschungen und Ausgrabungen weit hinter den Schöpfungen der andern damaligen Nationen zurück. Das Wenige, das

diese Funde zeigen, bedeutet jedoch nicht etwa absolute Kunstfeindlichkeit, wohl aber eine starke Abhängigkeit in allen Zweigen der bildenden Künste.

Zur Erklärung dieser Erscheinung bedarf es eines näheren Eingehens auf die geistigen Komponenten, die diese in der Weltgeschichte einzigartige Nation zur Wahrung ihrer Eigenheit befähigt haben.

Im zweiten Jahrtausend vor der christlichen Ära vollziehen sich drei Wanderbewegungen der Israeliten bis zu ihrer endgültigen staatlichen Seßhaftmachung. In der ersten Hälfte des Jahrtausends siedeln die „Ibrim" oder „Abrahamiten" aus Mesopotamien nach dem babylonischen Kanaan über; als nomadisierende Hirtenstämme durchziehen sie Palästina, werden dann von dem aufblühenden Ägypten an die fruchtbaren Ufer des Nils gelockt, bis sie um 1215 durch die ägyptische Knechtschaft zur Rückkehr nach Kanaan veranlaßt werden. Es gelingt ihnen, dort festen Fuß zu fassen, das Land zu erobern und ein eigenes Staatengebilde zu gründen. Ihre nationale Individualisierung geht zu einer Zeit vor sich, da bereits eine ausgeprägte Kultur den vorderen Orient beherrscht. In dem nomadisierenden Vorbereitungsstadium hat das jüdische Volk die gemeinsamen Kulturen Babyloniens und Ägyptens in sich aufgenommen, diese aber nur insoweit in sich verarbeitet, daß es, mit dem eigenen geistigen Inhalt genügend genährt, inmitten des Lebens der größeren

und älteren Kulturen, zu eigner Individualität heranreifen konnte. Diese bildete den geistigen Komplex des Judentums.

Dieses unzerstörbare, alle andern nationalen Errungenschaften überdauernde Gebäude ist die jüdische Religion. Aus ihr heraus erklären sich alle Eigenarten dieses kleinen, nur kurze Zeit geeinten Völkchens, die sich stärker erwiesen haben als die gewaltigsten Kulturerscheinungen des Altertums.

Umringt von reichen Staatengebilden, die durch Wohlleben und ausgedehnte Machtfülle gesättigt schließlich entnervt und ermattet zusammensanken, hat das jüdische Volk eine zwar einseitige, aber in zäher Konsequenz aufgebaute Geistigkeit entwickelt, die in seinem Schrifttum gipfelt. Eine Begabung, der alles Bildkünstlerische fernliegt, isoliert es von den Völkern des Orients, stattet es aber mit Kräften aus, die über die Zeiten hinaus noch heute in seinen Abkömmlingen wirksam sind.

Dieses Schrifttum — eigentlich der einzige greifbare Überrest aus alten Zeiten — gibt uns die beste Erklärung seiner besonderen Veranlagung. In ihm findet sich wenig körperlich Anschauliches. Die Schilderungen sind auf Abstraktes eingestellt, vernachlässigen aber das bildhaft Lebendige. Von absoluter Korrektheit und logischer Konsequenz lassen sie jedes phantasievolle Ausschmücken durch farbenfreudige Schilderungen vermissen. Die gezeichneten

Personen sind typische Vertreter eines nomadisierenden, unruhvoll bewegten, rastlosen Stammes, dessen Gemütsaffekte den stärksten Schwankungen unterworfen sind. Scharfes Denken wechselt mit pathetischen Eruptionen, freudvolles Aufjauchzen mit tiefster Niedergeschlagenheit.

Aus diesen Komponenten erklärt sich Begabung und Eigenart des Juden. Auf der einen Seite weist sie zur exakten Wissenschaft, zu Mathematik und Medizin, zu gesteigertem Intellekt und ausgeprägtem Wirklichkeitssinn, andererseits zu Impulsivität und ausgesprochenem Pathos.

Trotz all dieser Negationen hätte aber die Kunst bei den Israeliten zu weiterer Entfaltung kommen können, wenn nicht das Land der ständige Tummelplatz der verschiedensten Kulturen und schnell aufeinanderfolgender Veränderungen gewesen wäre. Ihm mangelte vor allem Ruhe und Frieden, die Vorbedingung jeder Kunstentfaltung sind. Es fehlte aber auch die gesicherte Abgeschlossenheit, da immer wieder fremde Einflüsse eindrangen. Sobald diese etwas in den Hintergrund traten und eigenes Wesen wieder mehr die Oberhand gewann, trat der von unerbittlicher Strenge fanatisch wetternde, alles Fremde ausmerzende Eifer der geistig-religiösen Führer hervor, die immer wieder das Wort verkündeten: „Du sollst dir kein Bild machen, kein Abbild dessen, was im Himmel droben und was auf Erden unten und

was im Wasser unter der Erde.“ Von welcher Bedeutung für die Erhaltung des reinen bildlosen Kultus den Gesetzgebern gerade diese Forderung war, zeigt die nochmalige Erinnerung in noch gesteigerter Form im fünften Buche Mosis, wo es heißt: „Nun seid sehr auf eurer Hut, denn ihr habt keinerlei Bild gesehen am Tage, da der Herr am Horeb mitten aus dem Feuer zu euch redete; daß ihr nicht ausartet und euch ein Bild macht, ein Abbild einer Götzengestalt, die Form eines männlichen oder weiblichen Wesens, die Form eines Tieres auf der Erde oder die Form eines beschwingten Vogels, der am Himmel fliegt, die Form eines auf der Erde kriechenden Tieres oder die Form eines Fisches, der sich im Wasser unter der Erde befindet.“

Nach der im Laufe der Jahrhunderte, besonders unter dem Einfluß der kunstfeindlichen Talmudisten und religiösen Eiferer des Mittelalters, herrschend gewordenen Meinung verstößt jede bildkünstlerische Darstellung gegen die jüdische Religionsanschauung. In Wirklichkeit ist das Gesetz nur zeitweise mit absoluter Strenge befolgt, zu allen Zeiten aber in weitgehender Weise durchbrochen worden. Die Synagogen sind immer wieder mit figürlichen Darstellungen geschmückt, Handschriften damit versehen und selbst Kultusgeräte reichlich damit geziert worden, und zwar nicht etwa dort, wo man von Unkenntnis der Vorschriften und freieren religiösen

Ansichten sprechen könnte, sondern gerade an Stätten strengster Observanz. Es sollte daher endlich mit der Fabel von dem Hasse der Synagoge gegen alle Kunst bis in das Mittelalter und die Neuzeit hinein angesichts der Tatsachen aufgeräumt werden.

Der Boden Palästinas hat allerdings aus den Zeiten des jüdischen Staates bisher nur wenig künstlerisches Material zu Tage gefördert. Die Zerstörungen der Ortschaften waren stets so gründlich, daß diese völlig dem Erdboden gleichgemacht, ihre Bewohner mitsamt allem beweglichen Gut entführt wurden. Das verlassene Gebiet, auf dem sich die Lehmziegelbauten durch Regen und Wind schnell in einzelne Teile auflösten und von einer Lehmdecke verhüllt wurden, wurde wieder besiedelt. Die neuen Bewohner bauten sich auf den alten Stätten an, und so ergeben sich vielfach mehrere Schichten, von denen z. B. in Megiddo acht nachweisbar sind, deren jede eine besondere Kultur oder Zeitepoche darstellt.

Eine weitere Schwierigkeit der archäologischen Studien bietet der Umstand, daß gerade an der Stätte, die für die Grabungen die wichtigste wäre, am wenigsten zu Tage gefördert werden kann. Das alte Jerusalem ist immer wieder bebaut worden und ist noch heute eine belebte Stadt, die das Vordringen in tiefere Schichten unmöglich macht.

Nur in der ehemaligen Königstadt des Nord-

reiches Israel, dem alten Samaria, oberhalb des heutigen Dorfes Sebastie, sind in den Jahren 1908—1910 alle Schichten bloßgelegt worden, die an dem Königspalast drei Bauperioden erkennen lassen. König Omri kaufte um 880 vor der christlichen Ära den Berg und verlegte seine Residenz dorthin. Er erbaute sich einen Palast aus roh behauenen Steinblöcken. Sein Sohn und Nachfolger Ahab (875—853), dessen phönikische Gemahlin Isebel ihren heimischen Kult und Luxus in das Land brachte, berief phönikische Baumeister und Steinmetze, die den Bau mit glatten Quadern und geraden Fugen fortsetzten, das „Elfenbeinpalais" und einen Baaltempel errichteten. Das Elfenbeinpalais, so genannt nach der reichen Inneneinrichtung, wird, wie man es aus Phönikien kennt, Fenster, Betten, Sessel und Tische aus Elfenbein besessen haben. Irgendwelche Überreste wurden jedoch nicht gefunden. Die Zerstörung der unter Jerobeam II. (781—740) weiter ausgebauten Stadt durch den Assyrerkönig Sargon im Jahre 722 war eine so gründliche, daß 27 290 Bewohner in die Gefangenschaft fortgeführt wurden und die neu angesiedelten assyrischen Kolonisten in der entvölkerten Gegend viel von den Löwen zu leiden hatten, die das Ödland unsicher machten.

Das Beispiel Samarias, das wir durch die Ausgrabungen kennen, ist bezeichnend für die Baukunst der alten Hebräer: der König, der seine Residenz

mit monumentalen Bauten schmücken will, muß sich der Hilfe fremder Meister bedienen. Durch sie wird die ausländische Kunst eingeführt.

Was wir von dem Salomonischen Tempel, dem größten und bedeutendsten Bauwerke der alten Zeit, wissen, gründet sich fast ausschließlich auf den Bericht des Buches der Könige, aus dem wir erfahren, daß tyrische Handwerker an ihm tätig waren. Die Bauten bildeten einen ziemlich ausgedehnten Komplex. Vor allem fällt die vielfache Verwendung von Holz auf. Denn es heißt ausdrücklich im Buche der Könige: „Und so errichtete Salomo das Gebäude und vollendete es. Und er baute die Wände im Innern des Gebäudes aus mit Brettern von Zedern; vom Fußboden des Gebäudes an bis zu den Balken der Decke belegte er's im Innern mit Holz . . . Alles war Zedern und kein Stein zu sehen." Dasselbe hören wir von den andern Bauten Salomos, dem an den Tempel angrenzenden Palast, dem Libanonwaldhaus, dem Säulensaal und dem Thronsaal. Die Heimat des Stiles, in dem diese Bauten ausgeführt wurden, wird die des Holzes, nämlich Nordsyrien gewesen sein. Also auch dieser Nationalbau, der eine heimische Baukunst hätte entfalten können, ist das Werk fremder Lehnskunst.

Von den Tempelgeräten und dem sonstigen Schmuck ist nichts erhalten geblieben. Zu Zeiten des Ezechiel waren die Wände des Tempels mit

Keruben-Schnitzereien geziert, die wohl erst ein späterer König anfertigen ließ. Die Belegung der Wände mit Goldblech kann von jüdischer Hand stammen. Das Überziehen mit Metallblech, das im ganzen vorderen Orient eine große Rolle spielte und vielfach bei Götzenbildern aus Ton, Holz oder unedlem Metall angewendet wurde, wurde auch in Israel geübt. Der Altar der Stiftshütte war mit Kupferblech überzogen und Hiskia ließ die Türen des Tempels mit Gold überziehen. Die in Bronze gegossenen Tempelgeräte jedoch, die beiden Säulen Jakin und Boas, das eherne Meer und die fahrbaren Wasserbecken sind Werke des Huram Abi, des Sohnes eines tyrischen Vaters und eines Weibes vom Stamme Naftali, den Salomo zur Herstellung des Tempelschmuckes berief.

Der zweite Tempel, der ebenfalls mit Hilfe phönizischer Baumeister errichtet wurde, stand an Pracht weit hinter dem salomonischen zurück. Auch von dem Neubau des Herodes, der im Jahre 70 von Titus zerstört wurde, ist nichts erhalten als ein Stück Mauerwerk an der Nordostecke des Tempelplatzes. Lediglich die Reliefs des Titusbogens in Rom geben die Abbildung einiger Tempelgeräte; sonst sind wir auf den ausführlichen Bericht des Flavius Josephus angewiesen.

Im Jahre 332 eroberte Alexander der Große Palästina. Mit ihm hielt die hellenistische Kultur ihren

Einzug. Sie durchdrang immer mehr das gesamte Leben und gab allmählich dem ganzen vorderen Orient das Gepräge. Überreste gewaltiger Bauten zeigen zwar als Charakteristikum die Verwendung des gewachsenen Felsens, geben aber sonst wenig Aufschluß über einen ausgesprochenen Baustil der Israeliten. Die Hasmonäer errichteten große Festungsanlagen und Paläste, wie z. B. Simon in Gezer, aber erst Herodes verdient den Namen eines Städtebauers, da unter ihm Städte wie Sebastije, Caesarea, Askalon und Herodianum erstanden. Sie alle aber sind ganz im griechisch-römischen Stil erbaut.

Geben also die Städte keinen weiteren Aufschluß über die Kunstübungen der Israeliten, so entwickelt sich die Grabkunst von roh ausgehauenen Höhlen der ältesten Epoche zu den charakteristischen Schiebegräbern, „Kuchim" genannt, der Makkabäerzeit, die, wie die Richtergräber in Jerusalem, einen Vorhof enthalten, von dem aus man den Innenraum durch eine wenig gewölbte Treppe betrat. Es sind wagrechte schmale Stollen, in mehreren Schichten neben- und übereinander angelegt, in die die Toten geschoben wurden. War ein solcher Stollen gefüllt, so wurden die Gebeine in Knochenkisten, Ossuarien, gesammelt, um neuen Körpern Platz zu machen. Diese Steinkisten wurden meist mit Ornamenten geziert; es finden sich Blumen, Rosetten und Sterne. Die Grabeingänge wurden mit Früchten, Trauben,

Rosetten und Ranken geschmückt, die aber, wie auch die meist aus Keramik bestehenden Grabbeigaben, deutlich den Einfluß der hellenistischen Kunst aufweisen.

Die wenigen Stücke plastischer Kunst, die in Palästina zu Tage gefördert wurden, lassen alle den Einfluß fremder Kulturkreise erkennen. Das israelitische Volk selbst versagte hierin wie in jeder bildkünstlerischen Betätigung. Es erscheint vollkommen zwecklos, immer wieder den Versuch zu machen, einzelne Stücke als jüdische Kunstäußerungen mit Beschlag zu belegen. Die reich geschmückten Felsgräber in Petra zeigen griechische Pfeiler, die Felsskulpturen in Nordgaliläa phönizisch-ägyptischen Einfluß. Der ornamentale Schmuck an den Häusern wohlhabender Familien wie an öffentlichen Gebäuden kam erst zu Zeiten auf, als, besonders unter dem halbjüdischen König Herodes, der den hergebrachten Sitten fremd und feindlich gegenüberstand, nur noch römische Kultur Geltung hatte.

Kleinkunstgeräte der verschiedensten Art müssen ebenfalls fremden Einflußsphären zugeschrieben werden. Der mit dem Eindringen der Griechen zunehmende Wohlstand förderte auch das Kunstgewerbe. Ringe mit eingesetzten Steinen, mit Skarabäen und aus Email, Stirnreifen und Spangen aus Gold und Silber wurden hauptsächlich in Gezer gefunden. Bereits zu früheren Zeiten scheint die

Siegelstechkunst auch von den Hebräern geübt worden zu sein. Wenn auch das schöne Löwensiegel von Megiddo, das den Namen „Schema, Diener des Jerobeam" trägt, auf babylonische Einflüsse zurückgeht, so läßt doch die stärkere naturalistische Auffassung gegenüber dem stilistisch strengeren Formgefühl der Babylonier einen einheimischen Künstler vermuten, der die auch an andren Stücken wahrzunehmende hochentwickelte Gravierkunst beherrschte. Verschiedene hebräische Siegel, die zum größten Teil in Tell-Sacharja gefunden wurden, zeigen Inschriften, Pentagramme und Blütenmuster.

In diesem Zusammenhang verdienen auch die mit verschiedenen künstlerischen Motiven geschmückten, künstlerisch geprägten Münzen Erwähnung. Sie beweisen den Aufschwung der Kleinkunst im Lande und wurden später auch für den Ornamentenschatz an den Synagogen von Bedeutung. Die ersten selbständigen Prägungen stammen aus der Hasmonäerzeit. Es sind Schekel mit Palmbäumen, der Ethrogfrucht, Fruchtkörben, einem Lorbeer- oder Olivenzweig, also charakteristische Erzeugnisse des Landes, während die früheren Münzen der Perser, das durch Alexander den Großen eingeführte attische Münzsystem und die Münzen der Seleuziden Herrscherköpfe, Göttergestalten, Waffen oder Tiere verwendeten. Erst die späteren jüdischen Münzen der beiden Aufstände nach der christlichen Ära zei-

gen auch Kultusgeräte wie Opferkannen, Posaunen und Leiern.

Diese Erzeugnisse der Kleinkunst scheinen den Höhepunkt israelitischer Kunstübung darzustellen. Ein zwar kleiner, aber charakteristischer Ausschnitt auf einem Spezialgebiet, das den Nationalstolz des für seine Unabhängigkeit ringenden Völkchens zu diesen Kunstäußerungen veranlaßt hat. Denn auch in der im gesamten Altertum bei fast allen Völkern weit entwickelten Töpferei, die vielfach Anlaß zu malerischer Ausgestaltung gab und oft eine große Farbenfreudigkeit erkennen läßt, stehen die Hebräer ganz unter dem Einfluß fremder Kulturen und lassen in den einheimischen Erzeugnissen geringe Variationen der Gebrauchsgeräte erkennen. Das meiste ist Importware, durch die Phönizier eingeführt und dann auch im Lande nachgemacht. Die große Zahl der aufgefundenen Tongefäße läßt für bestimmte Gegenden besondere Einflußsphären nachweisen. Ja, die keramischen Funde können fast als Wegweiser der Kulturschichtungen gelten, die von den frühesten Zeiten bis zum Ende des Altertums das Land beeinflußten. —

Die Geschichte des jüdischen Volkes von den Zeiten seiner staatlichen Konsolidierung bis zum Untergang seiner Selbständigkeit und der Zerstreuung über die ganze Welt ist das unaufhörliche Ringen einer schwachen Minorität mit gewaltigen

Mächten, die immer wieder gegen das kleine Land anrennen, es in blutigen Schlachten besiegen, seine Bewohner verpflanzen und doch Jahrhunderte brauchen, bis es aufhört, in dem Völkerkonzert eine Rolle zu spielen. Assyrer, Babylonier, Perser, Griechen und Römer wechseln als Beherrscher des Landes ab. Immer wieder erhebt sich der jüdische Geist und baut auf den Trümmern der Vorfahren seine Heiligtümer und Wohnstätten. Aus mehrfacher Agonie erholt er sich zu neuem Leben, kämpft um sein geistiges Vorrecht und findet die Kraft, den Gottesglauben in sich so zu festigen, daß er ihn auch in seiner Zersplitterung über den Erdball treu bewahrt.

Diese Lebenskraft konnte keine andere Nation der Welt aufbringen. Es ist der Sieg der Psyche über die Physis, der immer dann im Judentum besonders wirksam wurde, wenn seine nationale und materielle Existenz besonders gefährdet war. Diese geistige Evolution beginnt während des babylonischen Exils. „An den Strömen Babels, da saßen wir und weinten, wenn wir an Zion dachten." (Ps. 137.) Im Exil erwachte ein besonders mächtiges Verlangen nach dem Studium der aus der Heimat mitgebrachten heiligen Bücher. In den Andachtsversammlungen las man erstmalig Abschnitte aus der Thora. Die Geschichte des jüdischen Volkes von der Eroberung Kanaans bis zum babylonischen Exil wurde in prag-

matischer Form niedergeschrieben. Die Schriftgelehrten (Sofrim) gewannen an Bedeutung und es begann eine neue Entwicklung des hebräischen Schrifttums. Durch die Propheten des Exils Hesekiel und Jesaja II wird die Idee der Theokratie gegenüber der Monarchie begründet. Die Wiedergeburt des Reiches erfolgt mit den Mitteln des Geistes, der nationale Gott wird zum universalen, einzigen Gott.

Im Jahre 537 wandern die ersten Gruppen der Verbannten in die Heimat zurück. Mit äußerster Strenge wird das neue religiöse Zentrum aufgebaut. Esra und Nehemia suchen mit allen Mitteln die national-geistige Eigenart des Judentums zu reformieren, das religiöse Leben zu konzentrieren. Der Judaismus, bisher nur Gegenstand des Glaubens, wird zu der alles überwindenden geistigen Energiequelle, die die hervorragenden Charakterzüge der jüdischen Nation durch die Jahrhunderte bewahrt hat.

Zu dieser Zeit scheinen die ersten Synagogen entstanden zu sein. Es waren Bethäuser, in denen sich die zu weit von Jerusalem Wohnenden, die nicht zu den feiertäglichen Opfern wallfahrten konnten, versammelten, die also neben dem Tempel bestanden, aber bereits zu jener Zeit die neue Form des Kultus, das Gebet statt des Opfers, einführten.

Wenn sich auch in Palästina erst in makkabäischer Zeit Synagogen nachweisen lassen, so müssen nach den schriftlichen Quellen doch schon früher solche

an vielen Orten bestanden haben. Die ältesten datierten Nachrichten stammen zwar aus Ägypten, wo im dritten Jahrhundert vor der christlichen Ära ihr Vorhandensein bezeugt wird. Die Ausbreitung der Synagogen erfolgte mit erstaunlicher Schnelligkeit. Überall wo sich Juden ansiedelten, gründeten sie eine religiöse Gemeinde und ein Bethaus. Daher finden sich noch vor dem Untergang des jüdischen Staates nicht nur in Palästina, sondern allerorten in der Diaspora zahlreiche Nachrichten von Synagogen. Josephus erwähnt die Synagogen in Dora, Tiberias, Caesarea, Antiochia; die Apostelgeschichte die in Jerusalem, Damaskus, Salamis, Philippi, Thessaloniche, Athen, Korinth, Ephesus. Die Zahl der aus der Antike bekannten Synagogen ist erstaunlich groß. In manchen Städten gab es eine ganze Anzahl. Aus Jerusalem wird übertreibend berichtet, daß zur Zeit der Zerstörung der Stadt durch Titus dreihundertvierundneunzig oder — nach einer unwahrscheinlichen Zahlendeutung — sogar vierhundertundachtzig Synagogen dort waren. In Tiberias bestanden um das Jahr 300 nach zuverlässigen Angaben dreizehn Synagogen; Philo erwähnt eine große Anzahl von Proseuchen in Alexandria, und in Rom sind aus der Kaiserzeit elf bekannt.

Der Mangel an authentischem Material über Beschaffenheit und Bauart der frühen Synagogen ist wohl darauf zurückzuführen, daß es meist kleine

Gebäude waren, die sich nur wenig von den Wohnhäusern unterschieden. Erst eine spätere Zeit, die dem Zeitraum tiefster Erniedrigung des jüdischen Volkes durch die Römer folgte und in der im Norden Palästinas neue Gemeinden entstanden, entwickelte sich in Galiläa eine höchst bedeutsame Kultur, die sich in den interessantesten Monumentalbauten dokumentierte.

Das Land war durch die furchtbaren Kämpfe verwüstet. Jerusalem, in die heidnische Stadt Aelia Capitolina verwandelt, war den Juden unzugänglich. Ringsum gab es nur zerstörte und menschenleere Orte. Der am Leben gebliebene Teil der Bevölkerung war nach Norden gezogen. Nach dem Tode Hadrians, der den Juden die Heiligung des Sabbat, die Beschneidung und das Thorastudium verboten hatte, setzte eine Reaktion gegen die Verfolgungsmaßnahmen ein. Die unmenschlichen Edikte wurden aufgehoben, neue Gelehrtenschulen konnten die geistigen Güter des Judentums pflegen, so daß um diese Zeit der Abschluß der mündlichen Lehre in der Mischna erfolgen konnte.

In unmittelbarer Nähe des Tiberiassees, bei den Städten Meron, Tiberias und Kapernaum, erstanden große Synagogen, deren Reste erhalten und die bedeutendsten Zeugen einer Nachblüte jüdischen Gemeindewesens sind. Es sind elf Synagogenruinen, sämtlich von gleichem Grundriß, und zwar jeweils ein

Galiläische Synagogenruine

breites Mittelschiff mit dreiseitigem Säulenumgang, der eine Empore trug. Die in den letzten Jahren vorgenommenen Grabungen haben eine reiche Architektur zu Tage gefördert, die den römisch-syrischen Stil zeigt. Wenn die Entstehungszeit dieser Bauten auch nicht genau festzusetzen ist, so ergibt sich aus den barocken Erscheinungen, wie sie die spätere Kaiserzeit, die sich immer mehr von der klassischen Tradition entfernt, aufweist, daß sie gegen Ende des zweiten und Beginn des dritten nachchristlichen Jahrhunderts errichtet sein müssen, also zu den Zeiten Rabbi Juda ha Nasi's, des Verfassers der Mischna. Die Erbauer waren sicherlich römische Meister, wenn auch Besonderheiten die Mitwirkung jüdischer Bildhauer und Baumeister erkennen lassen, die zwar die griechisch-römischen Formen äußerlich übernahmen, zu den Gesetzen der antiken Baukunst aber kein inneres Verhältnis hatten. Die Tätigkeit einzelner jüdischer Meister wird auch durch Inschriften bezeugt. Die bedeutendste Anlage ist die von Kapernaum, dem heutigen Tell-Hum, ein Bau mit großen Umfassungsmauern, drei Portalen und einem seitlichen, mit großen Platten ausgelegten, viereckigen Hof. Der Front war nach Süden eine breite Terrasse vorgelagert.

Stellen die galiläischen Synagogenbauten eine gewisse Einheit in Grundriß, Aufbau und Ausstattung dar, so müssen in diesem Zusammenhang noch zwei

wichtige Bauten in Nordafrika erwähnt werden, die bereits vordem bestanden haben, aber einen ähnlichen Stil aufweisen. Die große Synagoge in Alexandria, dem geistigen Zentrum des Diasporajudentums bereits in den letzten drei Jahrhunderten vor der christlichen Ära, wurde bei der Unterdrückung des Aufstandes der alexandrinischen Juden unter Trajan im Jahre 117 zerstört. Sie zeichnete sich, sowohl was Bauart als auch was die innere Ausschmückung betraf durch ganz besondere Pracht aus. Sie wurde von Sagen umwoben, deren Widerhall noch im Talmud nachklingt, wo sie in folgender Weise geschildert wird: „Wer das Bauwerk mit der Doppelkolonade zu Alexandria nicht gesehen hat, der hat die Herrlichkeit Israels nicht gesehen. Man erzählt, daß es eine Art Basilika mit einer Reihe äußerer und innerer Säulengänge war. Hier fanden sechzig Menschen-Myriaden Platz. Und einundsiebzig goldene Sessel standen dort, nach der Zahl der Ältesten. In der Mitte befand sich ein hölzernes Gerüst, auf dem der Chasan der Synagoge stand und mit einem Tuche winkte, wenn man „Amen“ auszurufen hat. Und nicht in Unordnung saß man dort, sondern in Reihen geordnet: die Goldschmiede saßen für sich, die Silberschmiede für sich, dann kamen die Schmiede, dann die Erzgräber, die Weber.“ — Sehr bedeutsam wegen ihrer guten Erhaltung ist die Ruine in Hammam-Lif, dem alten Naro, in der

Nähe von Karthago. Der eigentliche Betsaal, ein längliches Rechteck, ist mit zehn anderen Räumen in einem fast regelmäßigen Viereck vereint. Die Nebenräume, deren Bestimmung unbekannt ist, waren um den Betsaal und einen Quergang gruppiert. Der Betraum zeigte im Westen eine runde Nische, der Fußboden war ganz mit Mosaik bedeckt, auf dem Vögel, Vierfüßler, Blumen und Früchte dargestellt waren. Das Mittelstück zeigte eine Landschaft und zwischen zwei siebenarmigen Leuchtern und anderen Kultusgeräten eine Inschrift, die als Stifterin des Mosaikbodens den Namen Juliana trägt. Auch in den anderen Räumen befanden sich Mosaiken mit Darstellungen von verschiedenen Tieren, Löwen, Hyänen, Hühnern und Fischen, von Blumen und Früchten.

Ergibt die Architektur aller genannten Synagogen den Zusammenhang mit dem römisch-syrischen Baustil, so sind doch die reichen Ornamente der galiläischen Synagogen an Säulen, Friesen, Türstürzen und Giebeln, und besonders die charakteristisch jüdischen Ornamente, überraschend. Die Synagoge in Kapernaum hat an drei Türstürzen figürliche Darstellungen, und zwar einen Adler über dem Mittelportal und vier- und zweibeinige Tiere über den Seitenportalen. Neben den Tierdarstellungen finden sich sogar vereinzelt menschliche Köpfe, doch sind diese fast ausnahmslos verstümmelt. Es

ist anzunehmen, daß Juden diese Zerstörungen vorgenommen haben, da diese Darstellungen gegen die strenge jüdische Religionsanschauung verstoßen, wenngleich viele Beispiele späterer Zeit zeigen, daß die Anschauungen hierüber zum mindesten sehr schwankend waren und sich das mittelalterliche Judentum gegen figürliche Darstellungen nicht ablehnend verhalten hat. Die Synagogen Galiläas gehen aber in der Verwendung des figürlichen Schmuckes weit über den sonst gezogenen Kreis hinaus und enthalten Bilder, die der jüdischen Kunst vollkommen fremd sind.

An jüdischen Ornamenten begegnen wir den von den Münzen her bekannten Palmen, Granatäpfeln, den drei Ähren, der Traube und dem Weinblatt. Der Löwe wurde schon auf den alten Siegeln verwendet, während Palmzweige und Lulaw auch auf Sarkophagen und Grabsteinen der jüdischen Katakomben vorkommen. Auch das Ölgefäß findet sich da. Hingegen begegnen wir dem siebenarmigen Leuchter auf den Münzen nicht, der hier häufiger auftritt und schließlich das jüdische Wahrzeichen wird.

Das Anbringen völlig unjüdischer Symbole, besonders von Menschengestalten, sodann die schon vor dem Untergang der Gebäude vorgenommene absichtliche Zerstörung dieser Teile, geben wohl die Erklärung über die Person der Bauherren und

Stifter, die nicht die Juden selber waren, denen auch kaum die Mittel für so monumentale Bauten zur Verfügung standen. Vielmehr scheinen sie von wohlwollenden Gönnern, die aber ohne tiefere Kenntnis der jüdischen Religion waren, vielleicht von den römischen Kaisern, den Gemeinden geschenkt worden zu sein. Das Evangelium Lukas berichtet, daß ein römischer Centurio den Juden von Kapernaum eine Synagoge, die Vorgängerin der jetzigen Ruine, erbaut hat. So werden diese großen Monumentalbauten wohl auch als Zeichen souveräner Huld entstanden sein. Sie wurden den Juden, die sie nach den Angaben der heidnischen Architekten haben ausführen müssen, aufoktroiert. Hierbei mußten sie sich auch den ihren Sitten zuwiderlaufenden Schmuck gefallen lassen, um nicht den Zorn des Kaisers heraufzubeschwören. Denn wenn auch mit der Furcht vor der götzendienerischen Anbetung der dargestellten Gegenstände in späterer Zeit die Scheu vor ihrer künstlerischen Nachbildung bei den Juden aufgehört hat oder doch wenigstens stark zurückgedrängt wurde, so waren doch menschliche Figuren als plastischer Schmuck der Gotteshäuser auch weiterhin verboten und bilden hier eine Ausnahme, die nur durch das mangelnde Verständnis der Auftraggeber zu erklären ist. —

Die großen Bauwerke der Synagogen, zumal die galiläischen, gehören, wenn sie auch bereits in der

christlichen Ära entstanden sind, noch mit in den organischen Zusammenhang des jüdischen Altertums. Sie bilden die letzten Ausläufer jüdischer Kunst.

Denn wenn auch Juden damals bereits in den verschiedensten Erdteilen ansässig waren und sich

Goldglas aus den jüdischen Katakomben in Rom

allerorts größere und kleine Gemeinden gebildet hatten, so sind die erhaltenen Monumente aus der Diaspora für die künstlerische Betätigung ziemlich belanglos. Selbst die römischen Katakomben und die in ihnen gefundenen Geräte, wie Lampen mit der Darstellung der Menorah und Goldgläser, die oftmals jüdische Symbole aufweisen, unterscheiden

sich nicht von der frühchristlichen Kunst. Sie zeigen eine völlige Assimilation, die sich sogar auf die Inschriften erstreckt, die nun nicht mehr in hebräischer, sondern in lateinischer und griechischer Sprache gefertigt werden.

Vielleicht erweitern künftige Grabungen unsere geringen Kenntnisse und fördern noch neues Material zutage, das das Bild in einigen Punkten verschiebt. Vieles muß noch unter der Erde ruhen.

Im allgemeinen aber scheint die Tatsache nicht erschüttert werden zu können, daß das jüdische Volk künstlerisch keine besondere Rolle gespielt hat, daß Veranlagung, Schicksal und vor allem Religion ihm andere Wege gewiesen, auf denen es seine kulturelle Mission zu erfüllen hatte.

DAS MITTELALTER

EINLEITUNG

Mit dem Untergang des römischen Weltreiches zerfällt die alte Welt. Christentum und Islam bringen eine gänzlich neue Aufteilung. Neue Bindungen entstehen. Das Schwergewicht verschiebt sich zugunsten von Ländern, die bis dahin noch keine Rolle gespielt haben. Das Judentum verliert immer mehr den lokalen Zusammenhang und zersplittert nach allen Richtungen des Erdballs. Die islamische Kulturwelle führt Teile über Nordafrika nach Spanien, im Osten nach Persien, Indien und China. Von dem zur Kaiserzeit auch von Juden stark bevölkerten Rom, der geistigen und wirtschaftlichen Hauptstadt der Welt, ziehen die Juden mit den Eroberern in die neu aufblühenden Provinzen, nach Frankreich und ins Rheinland, von wo sie dann später ihren Weg weiter durch ganz Deutschland, nach Polen, Böhmen und Ungarn nehmen.

Von dem Augenblicke, wo die Kirche zur Macht gelangt, beginnt sie den Kampf gegen das Judentum. Besonders nachdem sie Staatskirche geworden, bildet sie den Staat immer mehr zum Religionsstaat aus und sondert die nichtchristlichen Bürger ab. Die religiösen Gegensätze werden stärker. Der Jude, bisher gleichberechtigter Bürger des Imperiums, verliert seine Bewegungsfreiheit, wird nur geduldet, in bestimmte Stadtviertel zusammengedrängt, schließlich verfolgt und um des Glaubens willen niedergemetzelt. Mit den Kreuzzügen beginnt die Leidensgeschichte der Juden als Märtyrer. Das Volk wird gegen sie aufgehetzt, erklärt sie für Wucherer, Hostienschänder und Brunnenvergifter. Die Wirkung hiervon ist, daß sich die Judengemeinden unter sich stärker zusammenschließen, daß in ihnen die religiöse Bindung mehr und mehr in den Vordergrund tritt und die Entfremdung von ihrer Umgebung in Sitten, Gebräuchen und der ganzen Lebenshaltung größer wird. Das kulturelle Leben in den Ghetti erstarrt in kultischen Formen, konzentriert sich immer mehr in dem engen Kreise einer geistigen Inzucht, so daß der Jude auf dem mittelalterlichen Niveau stehen bleibt und an der allgemeinen Weltentwicklung nicht teilnimmt.

Die wirtschaftlichen und sozialen Verhältnisse, durch die der mittelalterliche Jude ein Spielball wechselvollen Geschickes wurde, ergeben trotz ihrer

Verschiedenheit in den einzelnen Ländern ein durch mehrere Jahrhunderte fortwirkendes gleichmäßig trauriges Bild der Entrechtung, Verelendung und Verfolgung. Die Geschichte der Juden ist eine fortlaufende Märtyrergeschichte. Die Sorge um die Existenz, der Kampf um das tägliche Leben, die drückenden Abgaben und die Gewissensnot der zusammengepferchten Gemeinden, denen immer wieder von außen her Tod und Verderben drohte, verengte den Geisteshorizont auf das Festhalten überkommenen Gutes und begünstigte die Bestrebungen derer, die in der strikten Befolgung religiöser Tradition das einzige Heil und die mögliche Rettung aus den traurigen Zuständen dieses geknechteten Lebens erblickten.

Von den Lichtstrahlen einer sich geistig und künstlerisch fortentwickelnden Welt drang nichts in die verschlossenen Ghetti. Wenn einmal einzelne ihrer Bewohner durch besondere Umstände den Weg nach draußen fanden und in anderen Disziplinen sich betätigten, so mochten sie wohl durch ihre geistige Aktivität einen besonderen Platz erringen, sich auch wissenschaftlich — und in einigen wenigen Fällen sogar künstlerisch — hervortun, doch wurden sie dann ihren angestammten Brüdern meist entfremdet. Für die Masse bestand keine Hoffnung, sie blieb ausgeschlossen. Durch Gesetze der verschiedensten Art wird die Entfremdung künst-

lich aufrecht erhalten und die räumliche und soziale Absonderung zur völligen menschlichen Isolierung.

Der Begriff Mittelalter, der in der allgemeinen Geschichte durch den sich mächtig ausbreitenden Humanismus aufgehoben wird, bleibt für die Juden noch jahrhundertelang bestehen. Es dauerte bis in die neuesten Zeiten, ehe sich für sie die Finsternis erhellte.

SYNAGOGENKUNST

Was die Juden in allen Ländern der Welt trotz Fehlens einer einheitlichen geistigen Obrigkeit zusammenhielt, war das eifrig gehütete, immer wie der aufs neue ausgelegte, in seiner Befolgung aber strikte bewahrte Schrifttum. Alle Lebensenergie wurde einzig und allein aus ihm geschöpft. Sein Studium füllte das Leben aus. Außer ihm gab es nichts Erstrebenswertes. In mannigfaltigen Kommentaren umfaßte es ja alle Lebensfragen. Das tägliche Leben war so sehr von den Geboten der Religion durchsetzt, daß zur Erbauung und religiösen Verinnerlichung äußerlicher Prunk oder künstlerische Anreizung nicht erforderlich war. Ja, er wurde sogar im Gegensatz zu den Andersgläubigen direkt abgelehnt und mit Hinweis auf das Gebot der Thora möglichst vermieden. Unsicherheit, Raummangel und pekuniäre Not der Gemeinden ließen die Synagogen nur als bescheidene Gebäude erstehen. Man

war nur darauf bedacht, einen Versammlungsraum für die Gemeinde zu haben, in dem man die gemeinsamen Andachten abhalten, zu Beratungen und Belehrungen sich einfinden konnte. Auf den Bau der Synagogen wurde meist kein besonderer Wert gelegt.

Die verschiedenen Synagogen, die wir aus dem Mittelalter her kennen, sind zumeist nicht in der ursprünglichen Form auf uns gekommen. Brände, Pogrome, Vertreibungen der Juden aus den Orten, in die sie dann nach längerer Abwesenheit wieder zurückkehrten und wo sie ihre Gotteshäuser wieder aufbauten, haben die Anlagen verändert. Die Synagoge in Speyer, wo im Jahre 1084 eine Gemeinde gegründet wurde, wird 1096 erstmalig erwähnt. Hundert Jahre später wird sie bei einem Pogrom verbrannt, dann auf Befehl des Herzogs Otto wieder aufgebaut. 1349 werden die Juden aus Speyer vertrieben, fünf Jahre später wieder zugelassen, schließlich 1534 endgültig bis zum 18. Jahrhundert vertrieben. Dieses Beispiel ist das Geschick fast aller Gemeinden und Gotteshäuser gewesen.

Über die Baumeister wissen wir nichts. Von den bekannten Synagogenbauten in Worms, Prag, Krakau usw. sind die Erbauer unbekannt. Irgendeine jüdische Sonderheit findet sich an den Bauten nicht. Sie lehnen sich an den jeweils geltenden Stil an, meistens sogar so eng, daß man die Vorbilder

ohne große Schwierigkeiten feststellen kann. Erst bei der Pinkas-Synagoge in Prag wird Juda Goldschmied de Herz als Erbauer genannt. Eine Inschrift in der Wormser Synagoge weist auf einen jüdischen Steinmetzen hin, der „den Schmuck der beiden Säulen verfertigte ohne Müßiggang". Sicherlich haben Juden als Bauhandwerker, vielleicht auch als Architekten an den verschiedenen Bauten mitgewirkt, denn zuweilen finden solche Erwähnung, wie z. B. „Josep der steinhawer" im Nürnberger Bürgerbuch von 1338. Die Architektur der Synagogen verrät jedoch hiervon nichts.

Wie sich die Verhältnisse in Spanien gestaltet haben, wo den Juden eine Zeitlang eine größere Bewegungsfreiheit gegeben war und sie sich zwangloser unter die Mauren und Christen mischten, läßt sich nicht mehr feststellen. Spanien besaß die prunkvollsten Synagogen, die zum Teil heute noch als Kirchen fortbestehen. So war die eine der großen Synagogen in Toledo, deren Bau Alfonso 1260 genehmigte und die nach der Vertreibung der Juden in die Kirche St. Maria la Blanca umgewandelt wurde, eine der schönsten des ganzen Landes. Als Erbauer der 1357 erbauten zweiten Toledaner Synagoge des Don Samuel Abulafia, der heutigen Kirche El Transito, wird zwar der Jude Rabbi Meir Abdeli genannt, doch werden wohl einheimische Baumeister zum mindesten stark mitgewirkt haben. In Sevilla war

die Kirche St. Bartolomé eine Synagoge und auch St. Quiteria in Cordoba war 1315 als jüdisches Gotteshaus errichtet worden und nennt auf einer Tafel Isaac Mehab b. Ephraim als Erbauer. Auch hier ist bei allen diesen Bauten der Architekturstil der Wirtsvölker so genau befolgt, daß von einer jüdischen Eigenart nicht gesprochen werden kann.

Nur im Osten, wo sich den aus Deutschland eingewanderten Juden für fast zwei Jahrhunderte eine gastliche Heimat öffnete und sich, besonders im Königreich Polen unter den Jagellonen, ihr Geistesleben in seiner Eigenart entwickeln konnte, hat auch die synagogale Baukunst einen bemerkenswerten Typus herangebildet. Das älteste Beispiel ist die zwischen 1380 und 1390 erbaute Synagoge auf dem Kazmierz in Krakau, die der Alt-Neuschul in Prag nachgebildet ist. Aber nicht die großen Steinsynagogen, sondern die zahlreichen Holzsynagogen sind als eigentliche Kunstleistungen der Juden anzusprechen, zumal sie fast alle von jüdischen Baumeistern errichtet wurden, die hier die Anregung der in Schlesien schon aus dem beginnenden vierzehnten Jahrhundert bestehenden Holzkirchen aufgegriffen und in ihrer Art weitergebildet haben.

Die Zahl der in Polen errichteten Holzsynagogen war sehr groß, einige wertvolle Bauten sind leider dem Weltkriege zum Opfer gefallen. Besonders originell an diesen Bauten sind die Dachformationen,

Holzsynagoge in Zabludowo

da man stets bestrebt war, das Gotteshaus nach der Vorschrift des Talmud (Megilla III und Sabaath IIa) über die angrenzenden Baulichkeiten hervorragen zu lassen. Man deckte daher diese oft in bescheidenen Dimensionen gehaltenen Räume mit hohen Giebeldächern oder türmte mehrere Giebel übereinander. In Ostropol ist eine dreifache Abstufung, in der aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts stammenden (jetzt durch Umbau verunstalteten) ganz in Eiche gebauten Synagoge in Pohrebysczce sogar eine vierfache Treppendachanlage verwendet. Häufig wurden an den Ecken Türme errichtet, so in Sniadow.

Ein besonders schönes Beispiel ist die vor 1646 erbaute Holzsynagoge in Zabludowo in Litauen. Diese aus einem hohen Mittelschiff, zwei kleineren Eckbauten und niederen, langgestreckten Seitenteilen bestehende Anlage ist ganz in Lärchenholz ausgeführt und umfaßt Männer- und Frauensynagoge, einen Sitzungssaal und einen Schulraum. Die Vorderfront des ersten Stockwerkes hat einen offenen Balkon, der als Galerie der Frauensynagoge Verwendung fand. Nach dem Muster von Zabludowo scheinen sodann die Holzsynagogen in Nasielsk (1692 von dem jüdischen Baumeister Simcha ben Salomo Weiß aus Luzk erbaut, jetzt abgetragen), Hoch Mazowieck, Rakow, Wigunie u. a. errichtet.

Abweichend von der allgemein üblichen Form

des Giebeldaches sind die beiden Holzsynagogen in Lutomiersk im Gouvernement Petrikau und Kurnik, die beide von dem jüdischen Meister Hillel Benjamin aus Lasko bei Lodz erbaut wurden und eine zentrale Anlage mit baldachinartiger Kuppeldecke und Mansardendach aufweisen, aber erst der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts angehören.

Zum Schutze gegen Überfälle durch Kosaken und Tataren wurden im 17. Jahrhundert auch Steinsynagogen in der Art von Festungsanlagen errichtet. Die zwischen 1692 und 1700 erbaute Synagoge in Zolkiew soll auf Befehl des Königs Sobieski mit der besonders hohen Attika und Schießscharten versehen worden sein. In Lutzk wurde diese Anlage sogar noch durch einen turmartigen Vorbau verstärkt. Solche Festungssynagogen finden sich außerdem noch in Zarogrod, Ostrog und Luk.

Malereien

Die polnischen Synagogen sind aber noch in einer anderen Hinsicht bemerkenswert. Sie weisen nämlich eine außerordentliche Farbenfreudigkeit auf und sind mit malerischen Darstellungen von Tieren und Menschen reich geschmückt. Es sind Decken- und Wandmalereien, die sich mit manchen mittelalterlichen Kirchenmalereien wohl messen können. Neben reichen Arabesken- und Rankenmustern fin-

Wandmalerei in der Synagoge in Mohilew
Ansicht von Worms

den sich figurale und landschaftliche Darstellungen, auch ganze Bibelstellen und Sinnsprüche in meist sehr bunter Farbenzusammenstellung, die etwas an maurische Kunst, manchmal auch an Bauernmalerei erinnern. Die Flächen sind meist völlig bemalt und geben dem Raum ein freudiges Aussehen. Besonders beliebt sind Tierdarstellungen: Löwen, Schlangen, Vögel, Kamele, Hasen, Geier, Pelikane und Zebras; auch die Wiedergabe des Tierkreises kommt vor, sogar in Verbindung mit menschlichen Gestalten.

Die Synagoge in Jablonow am Pruth enthält interessante Wandmalereien aus dem Jahre 1674, ebenso die bereits erwähnte Holzsynagoge in Zabludowo. Die Holzsynagoge in Chodorow wurde im Jahre 1642 mit zahllosen Sprüchen und Tiergestalten geschmückt. Die Wandmalereien der Synagoge in Mohilew sind als Arbeiten von Isaac Eisik Segal bezeugt. Von Steinsynagogen ist wohl die Isaacsynagoge in Krakau durch ihre biblischen Wandgemälde, auf denen die Opferung Isaacs und die Arche Noah erscheinen, am bemerkenswertesten.

Die aus Polen durch Böhmen nach Nordbayern rückwandernden Juden haben die östliche Kunst auch dorthin mitgebracht. So finden wir in der Maingegend Holzsynagogen aus dem Ende des 17. Jahrhunderts, die die gleichen Eigentümlichkeiten aufweisen. Drei ausgemalte Synagogen dieser

Gegend sind als die Arbeiten ein und desselben Meisters bekannt, der als Abkömmling eines Kantors aus Brod die östliche Tradition übernommen hat. Elieser Sußmann malte die kleinen Synagogen in Horb (1707), Bechhofen (1733) und Kirchheim (1740) nach einem überkommenen Schema aus. Sie zeigen die Verwandtschaft mit den Jablonower Malereien und sind die letzten Ausläufer dieser interessanten jüdischen Kunstperiode.

Der Aron hakodesch

Ursprünglich war die Einrichtung der Synagogen sehr einfach; zunächst gehörten hierzu nur die Lade mit den Schriften, Teba oder Aron hakodesch genannt, und der Almemor, das Pult zum Verlesen der Thora.

Bereits in den Synagogen des Altertums kannte man die aus Holz gefertigte Lade, in der die Thorarollen und auch andere Schriften aufbewahrt wurden. Sie hatten keinen festen Standort, sondern wurden vor Beginn des Gottesdienstes in den Betraum gestellt. Wenn auch kein Original einer solchen Lade erhalten ist, so kennen wir sie aus zahlreichen Abbildungen auf Goldgläsern aus den Katakomben.

In den ältesten deutschen Synagogen bestand die Lade in einer in die Mauer eingelassenen Nische,

Thoralade, Synagoge Plonsk, *Zeichnung von Joseph Budko*

nach 1200 kommen aber keine eingemauerten, sondern nur noch hölzerne Laden vor. Späterhin wurden sie an der Jerusalem zugekehrten Ostwand errichtet und bestimmten die Richtung der Synagogen. Sie wurden in Marmor oder anderem Stein in Form von Tabernakeln reich geschmückt, standen um einige Stufen erhöht und wurden mit kunstvoll gewebten oder gestickten Vorhängen bedeckt. Auf ihre Ausstattung wurde von jeher der größte Wert gelegt, denn die Lade bildete den hauptsächlichsten Schmuck des Gotteshauses. Schon im Altertum wurde zu ihrer Ausstattung figuraler Schmuck verwendet; man sieht Tauben, die einen Ölzweig halten, springende Hirsche und Löwen, die sie in den verschiedensten Formen flankieren, allerhand Musikinstrumente und zierliches Rankenwerk. Seit dem 17. Jahrhundert bekrönen den Schrein im allgemeinen die beiden Gesetzestafeln.

Auch in einfachen Synagogenbauten sieht man oft Laden von bedeutendem künstlerischen Wert, so besonders in den östlichen Holzsynagogen, in denen sich zum Teil hervorragende Schnitzarbeiten befinden, wie z. B. in Uzlen, Wolpa, Preny und der vorerwähnten Synagoge in Zabludowo, die einen zehn Meter hohen, mit Schlingpflanzenornamenten reich geschnitzten Aron hakodesch in italienischem Renaissancestil enthält. Die Schnitzereien in Plonsk und Wyschegrod sind die Arbeiten des als „Kem-

pener Schnitzler" bekannten Holzschnitzers Samuel Goldbaum. Als interessantes Werk in reicher Steinskulptur sei die Lade in Florenz genannt, hervorragende Holzarchitekturen weisen die Synagogen in Worms und Amsterdam auf.

Stickereien

Einen Bestandteil der Lade bildet der Vorhang, Parochet, der bei den sephardischen Juden im Innern des Schreins, bei den aschkenasischen außerhalb der Türe angebracht und meist in Seide oder Samt mit reichen Stickereien versehen wurde. Darunter befinden sich große Kunstwerke, die wohl ausschließlich von Juden hergestellt sind, da die Stickkunst zu den wenigen Gewerben gehörte, deren Ausübung ihnen in manchen Ländern erlaubt war. Eines der ältesten bekannten Stücke dürfte der in Seide geknüpfte Vorhang in der Synagoge in Padua aus dem sechzehnten Jahrhundert sein. Dem siebzehnten Jahrhundert entstammt der nach Zeichnung des Kupferstechers Jakob Jehuda Leone mit einer Darstellung der heiligen Lade geschmückte Vorhang in Middelburg und der prachtvolle mit einem Überhang versehene Vorhang zu Mainz, der noch heute in bester Erhaltung ein Schmuckstück der Gemeinde ist. Auf orangegelbem Grund sind zwei mit Laubgewinden verzierte Säulen gestickt, zwischen denen unter einer

Thoravorhang, Synagoge Eisenstadt

Krone in viereckigem Felde der Berg Sinai symbolisch dargestellt ist. Der Überhang aus rotem Samt ist mit drei Kronen, der Krone der Thora, des Königs und des Priesters, und fünf Tempelgeräten in Reliefstickerei geschmückt. Man findet sogar figürliche Darstellungen, wie der alte Vorhang der Gemeinde Surinam in Westindien beweist, auf dem die Opferung Isaacs gestickt ist. Der noch jetzt an den hohen Feiertagen in Hildesheim benützte Vorhang ist eine Arbeit des Fürther Kantors Elkone aus dem Jahre 1714, der auch ein in der dortigen Hauptsynagoge befindliches sehr kostbares Stück fertigte, das ursprünglich für die Amsterdamer Gemeinde bestimmt war, wegen des hohen Preises aber nicht abgenommen und von Gönnern der Heimatsynagoge gestiftet wurde. Wertvolle alte Stickereien finden sich in vielen Gemeinden; sie sind manchmal sogar mit Edelsteinen und Perlen benäht.

In der gleichen Weise wurden die Thoramäntelchen reich geschmückt, die häufig in der Ausführung mit dem Vorhang übereinstimmen.

Stickereien kamen aber noch für verschiedene andere kultische Zwecke zur Anwendung. So wurde z. B. der Trauhimmel, ein an vier Stäben befestigter Baldachin, mit Sternen und Symbolen geziert. Die Gebetmäntel, Tallessim, in Wolle oder Seide gewebt, erhielten schön gestickte Kragenborden und Einfassungen an den Enden, meist in Silber oder

Gold, jedoch auch in Brokatausführung. Beutel zur Aufbewahrung der Gebetmäntel und Gebetriemen stattete man mit Symbolen und Ornamenten oder mit schönen Schriftzeichen aus, und auch die Thorawimpeln, die Bänder, die die beiden Rollen zusammenhalten, wurden in manchen Gegenden, besonders in Polen und Süddeutschland, mit Sprüchen, Gestirnzeichen und bildlichen Darstellungen (hauptsächlich Hochzeitszeremonien) bestickt.

Der Almemor

Auch der Almemor, dessen zentraler Standort festgelegt war, entwickelte im Laufe der Zeit eine besondere Form.

Von einer derartigen Tribüne, von der aus die Thora verlesen wurde, ist aus dem Altertum nichts erhalten und auch durch die Ausgrabungen nichts festgestellt worden. Lediglich die Überlieferung berichtet von solchen Anlagen in Holz und mit Marmorsäulen. So erwähnt Philo das Holzgerüst der großen Synagoge von Alexandria. Der bisher älteste bekannte Almemor ist die Basalttribüne der ehemaligen Synagoge in Aleppo aus dem 6. Jahrhundert, die eine dreistufige, von Säulen getragene, wahrscheinlich auch mit einem Geländer versehen gewesene quadratische Plattform aufweist.

Die frühesten mittelalterlichen Almemoranlagen

kennen wir aus illustrierten Handschriften. So zeigt die Haggada von Sarajewo eine stark erhöhte Kanzel nach dem Typus der byzantinischen Kirchenkunst. Auch in anderen Hagadahandschriften finden sich ähnliche Darstellungen.

Im Norden bildet sich der besondere Typ der geräumigen, nur um wenige Stufen erhöhten, von einem baldachinartigen Gehäuse mit Brüstung umschlossenen Estrade heraus, wie sie z. B. Altdorfer in der Radierung der 1519 zerstörten Synagoge von Regensburg zeigt. Der Almemor der Alt-Neuschul in Prag aus dem 15. Jahrhundert hat eine eiserne Arkatur, der in Fürth aus dem 17. Jahrhundert ein gemauertes sechseckiges Gehäuse. Man verwendete auch Holz- oder Marmorbalustraden, fertigte schön geschnitzte Geländer oder Eisengitter, die sich, wie z. B. das der Isaacsynagoge in Krakau von 1644, zu einem Baldachin zusammenschließen. Besondere Architekturformen mit Säulen und gemauerten Kuppeln zeigen die polnischen Synagogen in Lublin, Pzeworsk und Rzeczow. Vielfach wurden um den Almemor Sitzplätze angeordnet.

GRABMALKUNST

Wo immer sich die Juden niederließen, galt ihre erste Sorge neben dem Bau eines Bethauses der Anlage einer gesonderten Begräbnisstätte.

Im alten Palästina waren Grabsteine unbekannt. Man legte die Toten in Sammelgräber und später die Gebeine in Ossuarien, die nur Namensaufschriften trugen. Von einem gewaltigen Grabdenkmal berichtet das erste Buch der Makkabäer, da Simon Makkabäus seinem Vater und seinen Brüdern in Modin ein Riesendenkmal errichten ließ, auf das er sieben Pyramiden stellte, die weithin bis an das Meer sichtbar waren. An den Pyramiden ließ er Kunstwerke anbringen und stellte auf ihnen Waffenrüstungen und Schiffe dar.

Außerhalb Palästinas führten die Juden in Anlehnung an griechische und römische Vorbilder Steine mit Inschriften ein. Sie versahen sie mit griechischen oder lateinischen Aufschriften und schmückten sie,

wie vielfache Beispiele der römischen Katakomben zeigen, mit Symbolen, unter denen neben Palmzweig und Schofar am häufigsten der siebenarmige Leuchter vorkommt. Nur durch diese Symbole unterscheiden sich die jüdischen Gräber von den christlichen. Erst später wurden hebräische Inschriften eingeführt, und auch die stereotype Formel, die seit dem Mittelalter sich bis auf die heutige Zeit bei den meisten jüdischen Grabsteinen erhalten hat, das Achrostichon „Tenazwoh", der Vers aus dem ersten Buche Samuelis, „Seine Seele sei eingebunden im Buche des Lebens", scheint erst ziemlich spät entstanden zu sein.

Bisher galt ein Stein aus dem Jahre 688 als der älteste in Europa. Neuerdings ist aber in Köln ein Friedhof am Bonnertor instand gesetzt worden, dessen Grabstätten bis in die Römerzeit reichen, da er als die erste Begräbnisstätte der bereits 321 urkundlich beglaubigten Kölner Judengemeinde gilt. Steine wurden auf ihm nicht gefunden. Es scheint aber, als ob die als Treppenstufen des 1469 errichteten Kavalier am Severinsturm verwendet gewesenen Steine von dort stammen. Sehr häufig wurden bei den Judenvertreibungen die alten Grabstätten demoliert und die Steine zu anderen Bauten verwendet. In Mainz fand man den ältesten Stein aus dem Jahre 1064. Die frühmittelalterliche Form ist die des einfachen Steines. Erst später treten Ausfüh-

rungen mit Emblemen auf. Der obere Teil des Steines wird gerundet, in romanischer Zeit seitlich mit runden und gedrehten Säulen geschmückt, schließlich auch in barocken Formen ausgeschweift. Während die Aschkenasim aufrechte Steine und Sarkophage verwenden, finden wir bei den sephardischen Juden liegende Grabplatten, die wie in Oudekerk, Altona, Tetuan und Tunis den ganzen Friedhof pflastern. Als Material wird Sandstein, meistens roter Sandstein, seltener Granit oder Marmor, in den östlichen Ländern Gußeisen oder Holz verwendet. Man findet auch alte Mühlsteine, die in ihrer ursprünglichen Form belassen, mit Schrift und Emblemen versehen, aufgestellt werden.

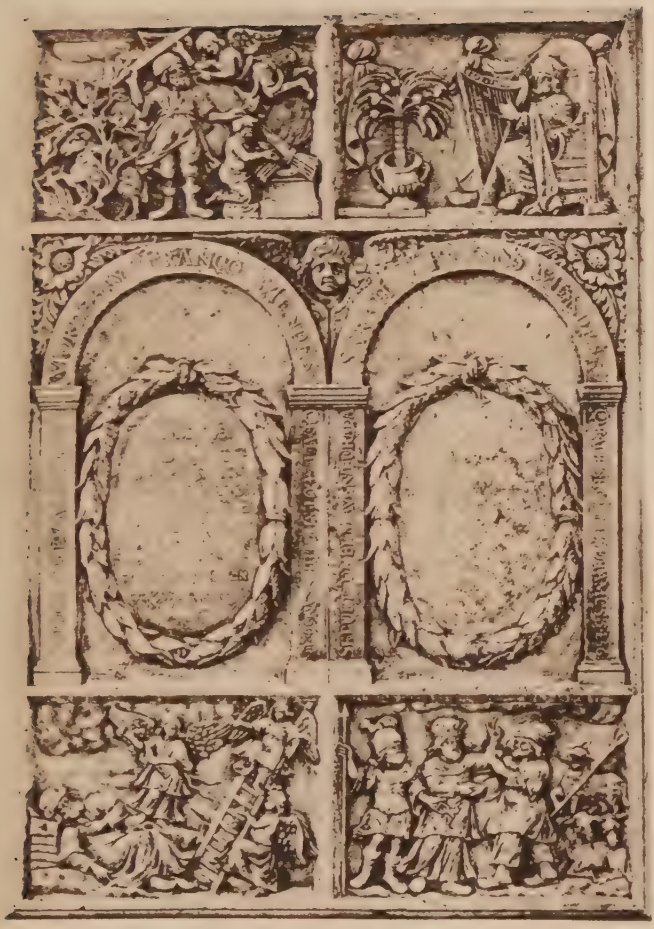
Vielfach wurde, besonders für die Grabstätten prominenter Persönlichkeiten, die Form des Sarkophages verwendet. Diese unterscheidet sich ihrer Anlage nach prinzipiell von den christlichen Sarkophagen, die, in Kirchen oder Kapellen aufgestellt, vor allem die Längsseiten tektonisch und plastisch schmücken. Sie zeigen vielmehr keine flache Deckplatte, sondern eine Art Zelt oder Satteldach und betonen die Vorder- und Rückwand. In den engen Reihen der gedrängten jüdischen Friedhöfe schloß sich Grab an Grab, man hatte keinen Platz für monumentale Anlagen und verschmähte auch gärtnerischen Schmuck, mit dem man die Ruhestätten hätte umgeben können. Zunächst brachte man die

Grabmal der Hendel von Treuenberg 1628,
auf dem Prager Friedhof

Hauptinschrift auf der Vorderplatte an, bedeckte aber auch die übrigen Teile mit Inschriften. Später ging man dazu über, den Hauptschmuck mit der Schrift auf die nunmehr höhergestaltete Kopfwand zu setzen. Die Architektur ist meist sehr willkürlich. Die einzelnen Teile stehen in keinem rhythmischen Einklang; die Proportionen von Längs- und Schmalseiten sind ohne jedes tektonische Gefühl. Besonders die mit sehr reichen und schweren Reliefs, Säulen und sonstigen Ornamenten geschmückten Schmalseiten erheben sich zu übertriebener Höhe und pressen das niedere Zeltdach zwischen sich ein. Die interessantesten Beispiele finden sich in Prag und Wien, aber auch die östlichen Friedhöfe weisen viele Sarkophaggräber auf, wobei noch der einfachen, nur das Grab umgebenden Häuschenform gedacht sei. Zum Schutze des Hügels bei den berühmten Gelehrten, besonders den chassidischen Rabbis, die eine ständige Pilgerstätte der Frommen sind, ummauerte man sie mit einfachen Ziegelwänden. Eines der schönsten und kostbarsten Grabmäler ist der marmorne Sarkophag der Hendel von Treuenberg, der ersten geadelten Jüdin in Böhmen, die 1628 auf dem Prager Friedhof bestattet wurde.

Die Symbolik hat im Laufe der Zeit eine ganz einzigartige jüdische Grabmalkunst entwickelt. Man findet u. a. bildliche Darstellungen des Berufes der Toten, so beim Schneider eine Schere, bei einem

Musikanten eine Harfe oder Geige, bei einem Apotheker einen Mörser und bei einem Goldschmied Krone und zwei Ketten. Das Grab eines Cohen (eines Abkömmlings des Priesterstammes) wird durch zwei segnende Hände, das eines Leviten durch eine Kanne als Zeichen des diesem Stamme früher obliegenden Dienstes im Tempel gekennzeichnet. Sogenannte Namensillustrationen begleiten die Aufschriften, wovon z. B. der Prager Friedhof interessante Stücke enthält: die Gräber der Familie Hirsch werden mit einem Hirschen, die der Familie Löwy mit einem Löwen gekennzeichnet; auf dem Grabstein Karpeles' sieht man einen Karpfen, auf dem eines gewissen Fischl einen Fisch. Zu wirklich künstlerischer Ausgestaltung aber erhebt sich diese Symbolik dort, wo sie den Sinn von Leben und Tod und des unerforschlichen menschlichen Geschickes illustriert. Man findet hier Darstellungen, in denen die ornamentale Kunst Meisterwerke schafft, die weit über eine geschickte Handwerklichkeit hinausgehen, und in Raumverteilung und Stilistik sich wohl nirgends zu solcher Schönheit entwickelt haben, wie wir es auf östlichen Friedhöfen finden. Ein Schiff mit geknickten Masten treibt führerlos auf dem Meere; auf einem Schreibtisch ist die Lampe umgestoßen, da die Leuchte der Wissenschaft aus diesem Raume entschwunden ist; in einem Vogelnest sitzen drei kleine Vögelchen, sperren ängstlich die Schnäbel auf und



Grabplatte auf dem Portugiesenfriedhof in Amsterdam. 1688/96

schauen der davonfliegenden Mutter nach: die Mutter hat, vom Tode hinweggerissen, ihre drei unmündigen Kinder zurücklassen müssen; zwei Hände haschen nach dem davonfliegenden Vogel: es ist dasselbe Thema in einer anderen Variation. So wird in bildlichen Darstellungen auch das Leben des Verstorbenen charakterisiert: die Hand, die eine Zedokobüchse hält, weist auf die Mildtätigkeit, eine Thorarolle auf die Frömmigkeit, ein Buch auf die Gelehrsamkeit, ein wildes Tier auf die Kraft und das aus einer Kanne fließende Wasser auf die Reinheit hin.

Die flachen Steinplatten der Portugiesengräber zeigen eine besondere Symbolik, die bei den aschkenasischen Juden nicht vorkommt. Die Vergänglichkeit des Lebens wurde durch Totenschädel und Stundengläser, ja, auf dem Altonaer Friedhof sogar durch eine reguläre Totentanzdarstellung veranschaulicht; man brachte Menschengestalten an, so einen in einem Buche lesenden Gelehrten, einen Schreiber oder einen davonjagenden Reiter. Vielfach finden sich heraldische Zeichen, die den engen Anschluß an die bestehende Kunstrichtung erkennen lassen, und auch biblische Szenen, wie z. B. die Opferung Isaaks, die Engel bei Abraham und Moses mit der Bundeslade.

Nirgends hat sich in der jüdischen Kunst das Streben nach einer seelenvollen Bildhaftigkeit zu so

hohen Leistungen aufgeschwungen wie auf dem Gebiete der Grabmalkunst.

Alle diese Gräber sind aber von bescheidenen Dimensionen und unterscheiden sich wohltuend von den lauten und gar zu aufdringlichen Grabdenkmalen der modernen Zeit, in der sich unsere jüdischen Friedhöfe nach den christlichen Vorbildern entwickelt haben. Ein alter Friedhof wirkt durch die fast gleichmäßige Größe aller Steine, die keinen Unterschied zwischen arm und reich machen. Man braucht nur die bekannten Friedhöfe von Worms oder Prag, die vielen Grabstätten in Polen, in Krakau, Lemberg oder Wilna aufzusuchen, und man wird den poetischen Zauber dieser heiligen Stätten, die der Jude das Haus der Ewigkeit, die Stätte des Lebens oder den Guten Ort nannte, verspüren.

KULTUSGERÄTE

Von Kultusgeräten aus der Frühzeit ist uns fast nichts bekannt. Die verschiedenen Gegenstände, auf deren Herstellung viel Sorgfalt gelegt wurde, scheinen zum Teil auch von Christen gefertigt zusein, da den Juden die Ausübung künstlerischer Handwerke vielfach verboten war.

Gold- und Silberschmiede gab es zwar in fast allen Ländern. In der großen Synagoge in Alexandria hatten sie ihre eigenen Plätze. Im 6. Jahrhundert betrieb in Nordarabien der jüdische Stamm Kainukaa die Goldschmiedekunst, und 1042 verkaufte der Erzbischof Guifred den narbonnensischen Kirchenschatz an jüdische Goldschmiede der Languedoc. Auch in Spanien und Portugal müssen sie dieses Handwerk betrieben haben, da man unter den von dort Vertriebenen in Hamburg und unter den Marannen in Mexiko solche findet. Inschriften des Prager Friedhofes nennen verschiedentlich den Namen Zoref,

Goldschmied, woraus zu schließen ist, daß die bald zum Familiennamen gewordene Bezeichnung eine weite Verbreitung dieses Handwerkes voraussetzte. Arbeiten dieser Handwerker sind aber nicht erhalten, so daß sich nicht feststellen läßt, inwieweit ihre Betätigung Anspruch auf künstlerische Bewertung hat. Wie sehr das Goldschmiedehandwerk bei den Juden Polens verbreitet war, geht aus der dem Könige Sigismund I. (1505—1548) überreichten Verteidigungsschrift „Ad Querelam mercatorum Cracoviensium responsum Judaeorum de mercatura" hervor, in der der statistische Nachweis erbracht wird, daß es in Polen an 10000 jüdische Handwerker gab, wobei neben den Tuchmachern und Kürschnern die Goldschmiede an dritter Stelle genannt werden. Und noch 1857 gab der statistische Kalender des Königreichs Polen die Anzahl der jüdischen Goldschmiede im Königreiche, ohne Warschau, mit 533 an.

Viele von ihnen müssen sich hauptsächlich mit der Herstellung von Kultusgeräten befaßt und zu wahren Meistern entwickelt haben. Denn die mannigfaltigen Formen und kunstgerechten Ausführungen der verschiedenen Geräte verraten über das nur handwerkliche Können hinaus eine reiche Phantasie in der Ausgestaltung des dekorativen und symbolischen Zierrates.

Die Thora erforderte verschiedene Schmuck-

Thoraschmuck

stücke. Die Stäbe, Ez chajim, um die die wertvollen Pergamentschriften gerollt wurden, waren häufig am oberen und unteren Teile mit Silber beschlagen und diese Beschläge gepunzt oder ziseliert. Auf die Stäbe wurden Aufsätze, Rimonim, meistens aus zwei Türmen bestehend, die mit Glöckchen behangen wurden, oder eine Krone, Keter thora, gesetzt. Es sind oft beachtenswerte Goldschmiedearbeiten mit reicher Ornamentik, Pflanzen- und Tierdekor, manchmal auch mit Edelsteinen verziert. Die Türme wurden häufig Turmhelmen nachgebildet, wobei vielfach Filigranarbeit verwendet wurde. Den Kronen dienten manchmal die Kaiser- oder Königskronen als Vorbild. Das Thoraschild, Taß, ist ein dekoratives Zierschild, das in allen möglichen Formen vorkommt und von kleinen amulettartigen Schildchen, deren mehrere an eine Thorarolle gehängt wurden, bis zu großen, prunkvoll und reich verzierten, äußerst kostbaren Stücken gefertigt wurde. Hier findet man die interessantesten Kombinationen von Ornamenten, Säulen und Kronen, Rankenwerk und Tierdarstellungen, Gegenständen des Tempels, Bundestafeln, aber auch menschlichen Gestalten, wie Aron und Moses, Judith, Ritterfiguren und Engelsköpfen. Schließlich wurde auch der Thorazeiger, Jad, kunstvoll ausgeführt. Die Form variiert sehr und beweist eine rege Phantasie der Goldschmiede, die hierbei minutiöseste Arbeit verrichteten. Für klei-

nere Thorarollen, in ärmeren Gemeinden und zum Gebrauch an den Wochentagen, wurden Zeiger in Holz geschnitzt, oftmals recht plump und primitiv, aber auch in feinerer Ausführung. Häufig wurde der silberne Zeiger auch vergoldet, die am unteren Ende angebrachte Hand mit ausgestrecktem Zeigefinger in Stein, Edelstein, Glas oder Koralle geschnitten. Auch gibt es solche, die ganz aus einem Korallenstück, Bernstein, Knochen oder Elfenbein geschnitzt und mit Ornamenten und Figuren geschmückt sind. Meist in Silber waren die Gewürzbüchsen, Bessomimbüchsen, die in unzähligen Abarten existieren. Man stellte sie als Blumen und Früchte, vielfach als Türmchen dar, fertigte kleine Büchschen zum Anhängen, verwendete häufig Filigranarbeit und scheute selbst vor grotesken Formen nicht zurück, indem man ganz eigenartige Gegenstände als Bessomimbüchsen herstellte.

Der Kiddusch- und Hawdalabecher, sowie der Sederbecher wurden in getriebener und gepunzter Arbeit mit reichen Blumenmustern und Inschriften versehen. Ethrogdosen, zur Aufbewahrung der Ethrogfrucht, wurden in Form von Dosen, Schalen, kleinen Fässern oder der Frucht selbst sehr kunstvoll hergestellt. Megillagehäuse in Silber gibt es in wertvollster Ausführung. Selbst Gebetbuchdeckel wurden in Silber gefertigt und noch viele andere Gegenstände, die dem Ritual dienten, wie z. B.

Bessomim - Büchsen

Beschneidungsgeräte, von kunstgeübter Hand geziert und in Edelmetall hergestellt. Wohlhabende Juden ließen sich zum Schutze der zum täglichen Morgengebet verwendeten Gebetriemen, Tefillin, die am Kopf und Arm Gehäuse mit besonderen Gebeten enthalten, silberne Schalen anfertigen, die ebenfalls reich ziseliert, gepunzt oder graviert wurden.

Noch im 19. Jahrhundert war das Handwerk der Silberschmiede in Südarabien, Bagdad und Persien ausschließlich in den Händen von Juden, die sich besonders in Waffenverzierungen hervortaten.

Auf dem Gebiete des Waffenziselierens hat ein Künstler jüdischer Abstammung Weltruf erlangt. Salomone da Sessa, der nach seinem Übertritt den Namen Ercole de Fedeli annahm, fertigte für die Höfe von Mantua und Ferrara viele Waffen, die, wie das Schwert des Cesare Borgia, zu den hervorragendsten Meisterwerken der Renaissance gehören.

Er wird nicht der einzige gewesen sein, der es in dieser Kunst zu bedeutender Fertigkeit gebracht hat. Viele Kultusgeräte weisen Embleme und Verzierungen von so ausgesprochen jüdischer Eigenart auf, daß sie ein Andersgläubiger nicht geschaffen haben kann. Die Zunftgesetze jedoch verboten den Juden, die von ihnen gefertigten Stücke mit einem Meister- oder Beschauzeichen zu versehen, so daß ihre Herkunft nicht mehr festzustellen ist.

In Deutschland, wo den Juden jedes zünftige

Handwerk bis in das 19. Jahrhundert verboten war, gab es auch keine jüdischen Goldschmiede.

Auch in Kupfer, Messing und Zinn wurden Kultusgeräte hergestellt, besonders Messingkronleuchter und Waschgeräte in den Synagogen, Sabbatlampen, wie Sederschüsseln, Purim- und Hawdalateller. In Palermo gab es 1488 nach dem Reisebericht des Obadjah aus Bartenura jüdische Kupferschmiede, in großer Zahl zu Beginn des 16. Jahrhunderts in Polen, wo als besonders hervorragender Künstler zu Anfang des 18. Jahrhunderts der Gelbgießer Baruch aus Pohrebyszcze tätig war, der die zwei berühmten noch heute in der dortigen Holzsynagoge bewahrten Leuchter schuf.

Die Beleuchtungsgegenstände spielten eine besondere Rolle in der Synagoge wie in der Familie. Im Gotteshaus brannte die ewige Lampe, das Ner tamid, nach dem Gebot des 3. Buch Mosis. Man brachte es meistens vor dem Aron hakodesch als hängende Ampel an, doch wurde es in den polnischen Synagogen auch in besonderen Nischen — meist an der Westwand — aufgestellt. Eigenartige Lichtbehälter in Reihen oder als Einzelleuchter wurden für Jahrzeitlampen verwendet. Besonderer Wert aber wurde auf den Chanukka-Leuchter gelegt, der in zwei verschiedenen Formen vorkommt: die achtarmige Menorah, die dem siebenarmigen Leuchter des Tempels nachgebildet ist und hauptsächlich in den Synagogen

Silberner Chanukkaleuchter

verwendet wird — als besonders schöne Beispiele seien die in Gelbkupfer gefertigten Leuchter der Synagogen von Pohrebyszcze und Padua genannt — und die sogenannte Hausmenorah, das Chanukka-Eisen, die man an der Wand anhing. Ein mit Vertiefungen oder aufgesetzten kleinen Ölbehältern versehener Steg wurde an einer Rückwand befestigt, die in der Art der Blaker, wie man sie bei Wandarmen sieht, angebracht wurde. Diese ist stets mit reichen Ornamenten, Symbolen, rituellen Darstellungen, auch mit figuralem Dekor und Inschriften geschmückt und seit dem 13. Jahrhundert das populärste und meistgefertigte Kultusgerät, wobei die Phantasie der Kunsthandwerker, Goldschmiede und Ziseleure oftmals die merkwürdigsten Gebilde erfand. Die kleinen Ölbehälter wurden als Vasen, Löwen, Vögel, sogar als Stühle und ähnliches gefertigt, die Gehäuse in Form von kunstvollen Aufsätzen, als Portale, ganze Hausfassaden, als Fabeltiere usw. ausgeführt. Die Synagoge wurde außerdem durch viele, wahllos aufgehängte und an den Wänden angebrachte Leuchter magisch erhellt. Da es sich zumeist um Öllampen handelte, so hatte der Raum eine verschwommen mystische Beleuchtung. Fromme Stifter spendeten sie — die Weihe des Lichtes, durch das man den Sabbat und die Festtage begrüßte. Und im Hause entzündete die Frau die auf dem Tische stehenden Leuchter und die Sabbat-

lampe, die — meistens in Messing hergestellt — sternartig angeordnete Arme, für Ölbeleuchtung trug.

Auch irdene Geräte wurden zu Kultuszwecken angefertigt. Verschiedene Sederschüsseln aus Italien tragen die Signierung jüdischer Kunsttöpfer aus der Mitte des 16. Jahrhunderts, und der Name Azulai, der bekanntesten Familie, die durch mehrere Generationen dieses Handwerk betrieb, findet sich noch auf einem derartigen Kunstwerk aus Pesaro von 1730.

Die uns bekannten Kultusgeräte zeigen oft genug die unsichere Hand von Handwerkern, deren Können eine systematische Schulung fehlt. Die Abschnürung der Juden von dem sozialen Leben und der wirtschaftlichen Entwicklung im Mittelalter isolierte sie auch von allen zunftmäßigen Handwerken, so daß sie immer mehr auf sich selbst angewiesen waren und eine immer stärkere Rückständigkeit unausbleiblich war. Es fehlte an Vorbildern und Lehrern. Christliche Meister durften keine Juden aufnehmen, und selbst der Besuch von Museen war den Juden verwehrt. Die Folge davon war, daß der geschickte Handwerker eine Eigenart entwickelte, die ein Gemisch der verschiedensten, ihm zufällig zugänglichen Stilformen darstellt. Man findet somit Gegenstände, in denen Renaissanceornamente mit barocken Zieraten und romanischen Tiergestalten verbunden sind, archaisierende Reminiszenzen sich mit modernen Einflüssen mengen und eine naive Darstel-

lungsweise oftmals die Hilflosigkeit eines zwar technisch geschickten, aber stilistisch ungewandten Meisters verrät.

Aber diese Geräte, mögen sie auch einer strengen Kunstkritik nicht immer standhalten, sind vielleicht mit der wertvollste Kulturschatz, den das mittelalterliche Judentum hinterlassen hat. In ihnen lebt der Geist einer jüdischen Volkskunst. Ob wertvoll oder nicht, ob aus edlem Material oder einfachem Stoffe gebildet, ist ebenso gleichgültig wie die Stilreinheit und die Vollendung der Ausführung. Sie sind schön, weil sie schlicht und ursprünglich sind und weil sie nicht mehr scheinen wollen als sie sind. Es sind Gegenstände, die liebende Hingabe für Menschen geschaffen hat, die sie mit Liebe umhegt und behütet haben.

Viele Kultusgeräte, besonders aus den letzten drei Jahrhunderten, tragen Stempel- und Beschauzeichen, sind also Arbeiten christlicher Meister. Man findet jedoch auch solche, bei denen das Gerät von einem Christen, die Gravierung und Ziselierung aber von einem Juden ausgeführt ist.

Das Gravieren in Metall und Edelsteinen war eine von den Juden in vielen Ländern geübte Kunst. Bereits in Alexandria war sie sehr verbreitet und wurde von dort auch in andere Länder getragen. Die Diamantschleiferei wurde späterhin in Antwerpen eine Art jüdisches Monopol und ist auch heute

hauptsächlich in den Händen von Juden. In Mähren und Schlesien waren zu Beginn des 18. Jahrhunderts die meisten Graveure Juden. Der Petschierstecher Levin Josef erhielt von Friedrich I. von Preußen für das Stechen des königlichen Wappens in einen Diamanten, das er „sehr kurieux und künstlich ausführte, dergleichen wohl schwerlich wird erhört worden seyn, indem man die Diamanten wohl schneiden und schleifen, aber aus Furcht, daß sie zerspringen mögen, darinn nicht graben kann", 1000 Taler. Die Kunst des Wappenstechens, die wir auch sonst vielfach bei Juden antreffen, wurde in dieser Familie durch mehrere Generationen gepflegt, denn auch der Vater, der Bruder und dessen Söhne, Enkel und Urenkel führten den Titel eines „Hoff-Petschierstechers mit allen davon dependierenden immuniteten freyheiten, rechten und gerechtigkeiten".

MINIATURMALEREI

Dasselbe Bild wie die Kulturgeräte ergeben die mittelalterlichen Miniaturen, die größtenteils als Arbeiten jüdischer Künstler nachweisbar sind.

Die räumliche und zeitliche Bestimmung der jüdischen Handschriftenillustrationen begegnet aus den gleichen Gründen, wie soeben bei den Kultusgeräten erklärt, großen Schwierigkeiten. Eine genaue Datierung ist, wenn der Künstler sie nicht angegeben hat, überhaupt unmöglich, da er oft in skrupelloser Weise die verschiedensten Einflüsse verarbeitet und dadurch einen nicht zu bestimmenden Stil entwickelt. Der Jude offenbart hier sein starkes Assimilationsvermögen, die ihm so oft zum Vorwurf gemachte, aber auch zum Nutzen gereichte Einfühlungsfähigkeit, die ihn unter den verschiedensten Wirtsvölkern so schnell heimisch werden ließ. Die Werke sind häufig von mehreren Händen bearbeitet, manchmal auch unfertig geblieben. Ein so

hauptsächlich in den Händen von Juden. In Mähren und Schlesien waren zu Beginn des 18. Jahrhunderts die meisten Graveure Juden. Der Petschierstecher Levin Josef erhielt von Friedrich I. von Preußen für das Stechen des königlichen Wappens in einen Diamanten, das er „sehr kurieux und künstlich ausführte, dergleichen wohl schwerlich wird erhört worden seyn, indem man die Diamanten wohl schneiden und schleifen, aber aus Furcht, daß sie zerspringen mögen, darinn nicht graben kann", 1000 Taler. Die Kunst des Wappenstechens, die wir auch sonst vielfach bei Juden antreffen, wurde in dieser Familie durch mehrere Generationen gepflegt, denn auch der Vater, der Bruder und dessen Söhne, Enkel und Urenkel führten den Titel eines „Hoff-Petschierstechers mit allen davon dependierenden immuniteten freyheiten, rechten und gerechtigkeiten".

MINIATURMALEREI

Dasselbe Bild wie die Kulturgeräte ergeben die mittelalterlichen Miniaturen, die größtenteils als Arbeiten jüdischer Künstler nachweisbar sind.

Die räumliche und zeitliche Bestimmung der jüdischen Handschriftenillustrationen begegnet aus den gleichen Gründen, wie soeben bei den Kultusgeräten erklärt, großen Schwierigkeiten. Eine genaue Datierung ist, wenn der Künstler sie nicht angegeben hat, überhaupt unmöglich, da er oft in skrupelloser Weise die verschiedensten Einflüsse verarbeitet und dadurch einen nicht zu bestimmenden Stil entwickelt. Der Jude offenbart hier sein starkes Assimilationsvermögen, die ihm so oft zum Vorwurf gemachte, aber auch zum Nutzen gereichte Einfühlungsfähigkeit, die ihn unter den verschiedensten Wirtsvölkern so schnell heimisch werden ließ. Die Werke sind häufig von mehreren Händen bearbeitet, manchmal auch unfertig geblieben. Ein so

umfangreiches Werk wie die Bibel oder eine Haggada-Handschrift — häufig sind der Pessachhaggada noch andere Bücher, z. B. Teile des Machsor, beigefügt — erforderte jahrelange ruhige Arbeit. Die christlichen Handschriften konnten in der Stille der Klöster heranreifen, der jüdische Schreibkünstler und Miniator war dem unruhvollen Leben ausgesetzt. Manche Arbeit wird dem Vertriebenen, plötzlich von der Scholle Verjagten, in eine unbekannte Heimat gefolgt sein. Auf diese Weise erklärt sich auch das unvermittelte Auftreten solcher Schriften in Ländern, mit denen sie keine Stilgemeinschaft haben. Spanische Einflüsse treten in Italien auf und finden sich sogar in der Türkei, Werke deutscher Herkunft sind mit französischen Vorbildern gemengt, die deutsche Kunst findet sich bei italienischen Autoren wieder.

Die ältesten illuminierten jüdischen Pergamenthandschriften entstammen dem islamischen Kunstkreise und gehören dem 10. Jahrhundert an. Es sind mit Palmetten, Akanthusranken und sonstigen Ornamenten geschmückte Bibelhandschriften, die sicherlich schon manche uns heute unbekannte Vorgänger hatten.

Im 13. und 14. Jahrhundert finden sich in spanischen Handschriften erstmalig menschliche Darstellungen, die früher geflissentlich vermieden wurden. Daß sich die spanischen Juden zu diesem fort-

schrittlichen, durch das Religionsgebot behinderten Buchschmuck emanzipierten, erklärt sich aus der engen Verbindung mit der maurischen und christlichen Bevölkerung. Gab es doch in Spanien sogar Juden, die Kultbilder für Kirchen malten. Aus Spanien stammen auch die ältesten illuminierten Haggadas, die mit zu dem wertvollsten, interessantesten und aufschlußreichsten Quellenmaterial zur Kultur- und Religionsgeschichte unserer Vorfahren gehören.

Die Forschungen auf diesem Gebiete haben bisher 106 Handschriften zutage gefördert, die einen Überblick über die Entwicklung dieses neben der Bibel am weitesten verbreiteten Volksbuches gewähren.

Hier wirkt sich eine besondere Note des jüdischen Wesens aus, die nirgends sonst in seinen Kunstäußerungen so stark in die Erscheinung tritt. Das kleine Büchlein, das in seinem Text eine seltsame Mischung von Gebeten, geschichtlichen Reminiszenzen, Belehrungen und anekdotenhaften Szenen darstellt, gibt Gelegenheit zu witzigen und humorvollen Wiedergaben, die zwanglos in die andern Bilder eingestreut werden. Die Haggada ist wohl das einzige Buch unseres traditionellen Schrifttums, in dem sich diese sonst nicht in die Erscheinung tretende Wesensart des jüdischen Volkes aus früheren Zeiten erhalten hat. Erst die jidische Literatur der Neuzeit hat sie wieder zu unsterblichen Gestalten geformt. Der Jude des Ostens, der heute noch ge-

knechtetste Teil unserer Brüder, beweist seine Lebensfähigkeit auch darin, daß er auch von den geringsten Sonnenstrahlen, die zu ihm dringen, soviel Energie aufnimmt, daß er in den bescheidensten Lebensformen sein Dasein fristen kann. Er besitzt sogar — das beweisen die Schriften eines Scholem Alejchem und Mendele — eine erhebliche Phantasie und liebt Humor und groteske Komik. Es ist eine Erscheinung, die in dem Juden stets lebte und die uns in den Miniaturen der Haggada-Literatur schon in frühen Zeiten entgegentritt.

Eine der schönsten und ältesten ist die sogenannte Haggada von Sarajewo, die im 14. Jahrhundert in Nordspanien entstanden ist und zweiundsechzig figürliche Kompositionen, reiche Initialen und Zierleisten aufweist. Der Illuminator ist zwar unbekannt, muß aber Jude gewesen sein, da manche Darstellungen so intime Kenntnisse des jüdischen Rituals voraussetzen, wie sie einem Andersgläubigen kaum möglich gewesen sein können. Bereits dieses Werk, das von einem gewandten Künstler stammt, läßt sich nicht genau datieren. Die landschaftlichen Elemente zeigen eine nahe Verwandtschaft mit denen im Psalter Ludwigs des Heiligen (1252—1270), während die Gruppierung der Personen einer vom italienischen Trecento beeinflußten Zeit entspricht.

Ziemlich gleichzeitig, wenn nicht etwas früher, muß auch die Haggada der John Rylands Lybrary

in Manchester entstanden sein, die ebenfalls spanischer Provenienz ist und in ihrer Ornamentik spätromanisches Rankenwerk mit gotischen Mustern verwendet.

Eine der bedeutendsten und reichsten Bibelhandschriften gab Josef ibn Chajim gegen Ende des 15. Jahrhunderts heraus, deren figürliche Darstellungen besonders merkwürdig sind. Doch entstanden bereits früher Pentateuchkodizes, in denen die Schreiber, dem Drange nach Ornamentik folgend, ihrer Phantasie in kapriolenhaft verschnörkelten, mit Tieren und Vögeln verzierten Buchstaben freien Lauf ließen. Diese Schreibkunststücke in der Masora waren sogar so verbreitet, daß R. Jehuda b. Samuel aus Speyer bereits in der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts ein Verbot gegen die Ausschmückung der Masora in Gestalt von Vögeln, Tieren und dergleichen erließ.

Ein bekanntes Beispiel ist die 1382 von Elischa b. Abraham Crescas in Spanien geschriebene Bibelhandschrift, die neben den Initialen auch Vollbilder mit den Geräten des Stiftszeltes enthält.

Eine der frühesten italienischen Handschriften scheint ein Siddur der Hamburger Stadtbibliothek (Cod. hebr. 155) zu sein, der auf jeder Seite farbige Illustrationen mit menschlichen Figuren und abenteuerlichen Ungeheuern enthält. Merkwürdigerweise stehen die ziemlich unbeholfenen Zeichnungen

in gar keinem Zusammenhang mit dem Text, so daß man annehmen muß, daß sie von einem Christen nachträglich an den Blattrand gezeichnet wurden.

Die hauptsächlichsten Werke in Italien entstehen jedoch erst zur Zeit der Renaissance und weisen den hier besonders ausgesprägten Miniaturstil in Geschmack und Technik auf.

So zeigt eine Pergamenthandschrift des Machsors von Schalom b. Salomon 1484 vollendetes Können in der Durchführung der goldgehöhten Initialen, der Titeleinfassungen und der individualistisch aufgefaßten Tierbilder.

Neben den liturgischen Schriften wurden in Italien hauptsächlich mathematische und astronomische Werke, in denen die Zeichnungen mehr den Charakter wissenschaftlichen Zubehörs als künstlerischer Ausschmückung tragen, sowie medizinische Schriften von Juden illustriert. Unter diesen nimmt eine Kanonhandschrift der Bolognesischen Universitätsbibliothek mit allerfeinsten Miniaturen durch Pracht und Reichtum des Bilderschmuckes den ersten Rang ein. Die in den Text eingestreuten Bilder veranschaulichen die Behandlung der verschiedensten Krankheiten und zeigen die Art des Pulsfühlens, des Arzneieinflößens und anderer Handreichungen. Das herrliche Werk erregte die Aufmerksamkeit Napoleons I. in solchem Maße, daß er es 1798 als Beute nach Paris brachte, wo es bis 1815 verblieb.

Wenn auch die unter dem Einfluß der romanischen Länder entstandenen Handschriften einen vornehm repräsentativen Charakter aufweisen, so sind doch die aus Deutschland stammenden die weitaus interessantesten.

Bereits der Pentateuchkommentar von 1233 der Münchener Staatsbibliothek (Cod. hebr. 5) enthält sehr qualitätvolle Miniaturen. Ungefähr ein Jahrhundert später entstanden die berühmten Miniaturen von den kämpfenden Rittern und dem König Salomo des Machsor der ehemaligen Sammlung Kaufmann in Budapest. Aber erst im 15. Jahrhundert begann man auch in Deutschland mit der Ausschmükkung des Pessach-Büchleins.

Das anekdotenhaft Leichte, die Freude am bildlichen Gestalten und eine gewisse Fabulierlust drücken sich hier in ungezwungener Weise aus. Die Illustrationen werden volkstümlicher gehalten, sind lockerer im Texte verstreut und bevorzugen mehr impressionistische Genreszenen als zusammenhängende Bildfolgen der Historie und Legende. Daher begegnet man auch meistens Randzeichnungen und weniger eigentlichen Vollbildern, reichem Initialenschmuck und zierlichen Ornamentleisten.

Eine der merkwürdigsten Handschriften ist die der Darmstädter Landesbibliothek, die zwar in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts von Israel ben Meir aus Heidelberg geschrieben, aber erst im 15. Jahr-

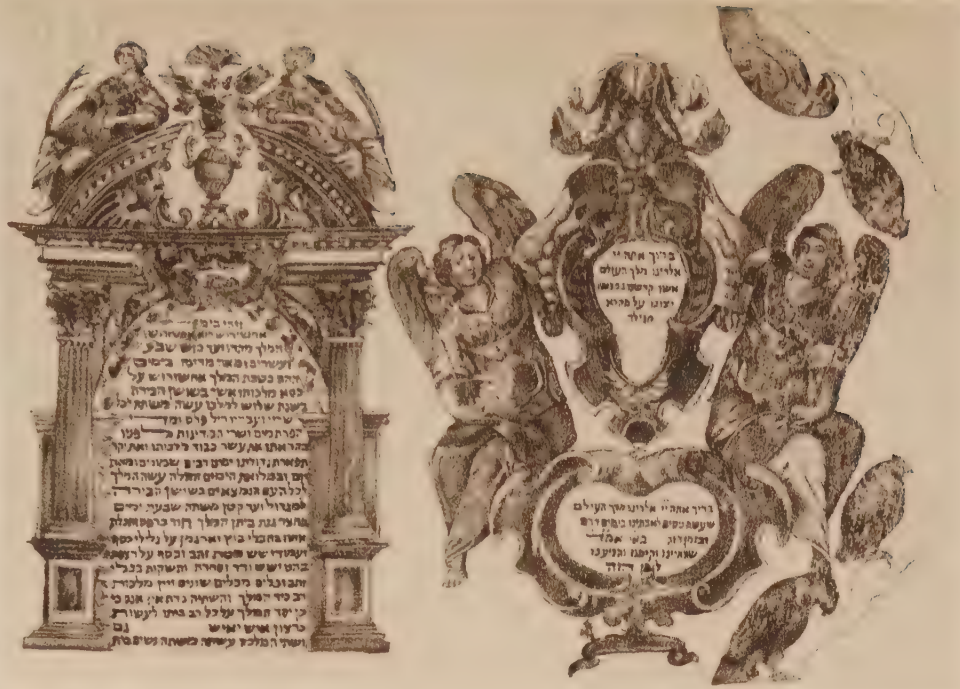
hundert von zwei ungleichen Händen des mittelrheinischen Kunstkreises illustriert wurde.

Einen Zeitraum von zirka 150 Jahren nahm die Illustrierung der von dem Sohne des Israel ben Meir geschriebenen, in Cincinnati befindlichen Haggada in Anspruch. In den unruhvollen Zeiten zwischen 1425 und 1560 scheint die Arbeit des öfteren unterbrochen und von einer späteren Generation wieder aufgenommen zu sein.

Derselben Gegend entstammen die beiden Haggada-Handschriften des Nürnberger Germanischen Museums, die besonders volkstümlich gehalten sind. Sie schildern mit großem Behagen und liebevoller Anschaulichkeit witzige Details, die, von jidischen Knittelversen begleitet, die Vorbereitungen des Festes, die Zubereitung der Mazzoth, die Festgebräuche und dazwischen biblische Szenen wiedergeben und hierin wohl von keiner anderen Handschrift übertroffen werden.

Erwähnt sei noch die bereits 1493 im Besitze eines christlichen Gelehrten gewesene Haggada der Münchener Staatsbibliothek (Cod. hebr. 200), die äußerst sorgfältig um 1480 in der Gegend von Regensburg illuminiert worden ist. Sie hat besonders schöne Randleisten und Einzelfiguren.

Mit der Erfindung der Buchdruckerkunst schwindet das Interesse an der Herstellung von Manuskripten, so daß die Produktion bald ins Stocken gerät.



Salomo Italia: Megilla — *Kupferstich, 1640*

Aus der Kunstsammlung der Jüdischen Gemeinde, Berlin

Der Orient liefert jedoch noch in späterer Zeit illuminierte Handschriften, vor allem Persien, wo im 17. Jahrhundert reich illustrierte Werke mit figürlichen Miniaturen entstanden. Die Annäherung an den persischen Stil geht hier so weit, daß nicht nur die Figuren diesen Charakter annehmen, sondern sogar die hebräischen Buchstaben, die manchmal in Form von Blumen und Vasen erscheinen, im Duktus der persischen Schrift gestaltet sind.

Hier müssen auch die illustrierten Esterrollen, Megillas, vermerkt werden. Dieses Festbüchlein hat sich neben der Thora als einziges in Rollenform erhalten. Während die in der Synagoge verwendeten Megillas ähnlichen Vorschriften wie die Thorarollen unterliegen, d. h. daß sie geschrieben und nicht mit Ornamenten und Bildern geschmückt werden dürfen, wurden seit dem Ende des 15. Jahrhunderts die für Private bestimmten häufig auch künstlerisch ausgestattet. Der Stab, auf den die Pergamentrolle aufgerollt wird, ist in Holz oder Elfenbein gedrechselt oder in Silber mit Ornamenten ziseliert. Die Hülse (das Gehäuse) wird in den mannigfachsten Formen, in Silber, Silberfiligran oder emailliertem Silber, auch in geschnitztem Holze, hergestellt. Die Pergamentrolle selbst, in Kolumnen beschrieben, wird mit Federzeichnungen, die häufig mit Wasserfarben ausgemalt werden, umrandet. Seit dem 17. Jahrhundert werden die Illustrationen in Holzschnitt und

Kupferstich ausgeführt, und zwar, da der Text geschrieben sein muß, so, daß der Raum für die Schrift in Form von Portalöffnungen oder Feldern ausgespart ist.

Die Zahl der bekannten illustrierten Megillas ist ziemlich groß. Die ältesten Typen sind hier — wie bei den Haggadaillustrationen — spanischen Ursprungs, denen sich im 16. Jahrhundert italienische Illustrationen anschließen. Im 17. Jahrhundert findet man viele französische Megillas. Während die Haggada in neuerer Zeit durch die graphischen Leistungen unserer Künstler eine Neubelebung erfahren hat, fehlt es bisher an modernen Esterrollen.

Schließlich findet sich die Handschriftenillumination noch auf einem Sondergebiet in manchen Ländern bis auf unsere Zeit, d. i. die Pergamentmalerei der Eheverträge (Ketuba). Zunächst nur bei den sephardischen Juden in Gebrauch, hat sich die Ausschmückung dieses Aktenstückes in den romanischen Ländern erhalten. Manche dieser Blätter sind von außergewöhnlich großem Format, von breiten Bordüren mit den verschiedensten Darstellungen eingefaßt und besonders farbenfreudig ausgestattet. Der Symbolik wird weitester Spielraum gelassen, figürlichen Szenen sogar der Vorzug gegeben, wobei auch Porträts des Brautpaares vorkommen.

Italienische Ketuba, 17. Jahrh. *Kupferstich*

Aus der Kunstsammlung der Jüdischen Gemeinde, Berlin

BUCHKUNST UND GRAPHIK

Die das gesamte Geistesleben revolutionierende Erfindung des Buchdrucks mußte auch bei den Juden zu nachhaltiger Wirkung gelangen. In Italien entstanden bereits im letzten Drittel des 15. Jahrhunderts hebräische Druckereien. Als einer der ersten druckte Abraham ben Salomo Conat in Mantua (1475—1477) den Josippon und den Reisebericht des Eldad hadani. 1483 begann die Familie Soncino ihre herrlichen Drucke und 1486 und 1487 finden wir Jacob aus Gunzenhausen mit dem Drucke der Hagiographen in Neapel beschäftigt. Gerson Soncino führte 1490 das einzige mit Bildern versehene hebräische Inkunabelwerk, das Fabelbuch des Isaac Sagula, genannt Maschal hah-Kadmoni, aus. Einer der bedeutendsten Buchdrucker aller Zeiten war Daniel Bomberg aus Antwerpen, der 1516—1538 in Venedig druckte und die erste Gesamtausgabe des babylonischen und jerusalemischen Talmuds herausgab.

In Spanien und Portugal entstanden noch im 15. Jahrhundert hebräische Druckereien, in rascher Folge sodann in der Türkei, Frankreich und Deutschland, wo der Ahnherr der angesehenen Druckerfamilie der Gersoniden in Prag, Gerson Kohen ben

Holzschnitt aus Kimchis Kommentar zum Richterbuch, Soncino 1485

Salomo, die Buchausstattung auf eine Höhe brachte, die sie nie wieder erreicht hat.

Das hebräische Buch zeichnet sich von Anbeginn durch vornehmen Druck und geschmackvollen Typensatz aus. Alle Werke sind mit Titelverzierungen und Initialen geschmückt. Schon früh muß es jüdische Holzschneider gegeben haben. Denn wenn sie sich auch nur selten auf ihren Arbeiten genannt haben, so weisen doch die frühen Drucke bereits so interessante Bordüren auf, die sicherlich nicht

alle aus christlichen Offizinen übernommen waren. Manche dieser Zierleisten enthalten jüdische Symbolik verbunden mit hebräischem Text, so daß anzunehmen ist, daß die Verfertiger wenigstens dieser Stücke Juden waren. Häufig finden sich in

Holzschnitt aus der Haggada Vendramin, Venedig

verschiedenen Werken dieselben Druckstöcke. So nahmen z. B. die aus Portugal vertriebenen Drucker Typen und Holzstöcke mit in die Türkei, und auch Gerson Soncino verwendete sein aus Rimini dorthin mitgenommenes Material mehrfach in Konstantinopler Drucken.

Die Anlehnung an die Kunst der Wirtsvölker ist beim Schmucke des jüdischen Buches besonders stark. Der Formenschatz eines Daniel Hopfer und

Burgkmair, eines Peter Flötner und venetianischer Holzschneider findet sich häufig. Der fahrende Buchdrucker Chajim Schwarz, der 1514—1526 mit Ger-

Holzschnitt aus einem Amsterdamer Minhagimbuch 1723

son-Kohen in Prag zusammen arbeitete und dort als die beiden bedeutendsten Druckwerke dieser Periode im Jahre 1518 den Pentateuch mit Raschikommentar und 1526 eine Haggada herausgab, zeigt in dem letzten Werk bei aller Originalität seine Abhängigkeit von der deutschen Kunst, z. B. bei dem Bilde

von der Fahrt auf dem Meere, das einem christlichen Vorbild von dem wunderbaren Fischzuge Petri entnommen ist.

Holzschnitt aus der Mantuaer Haggada

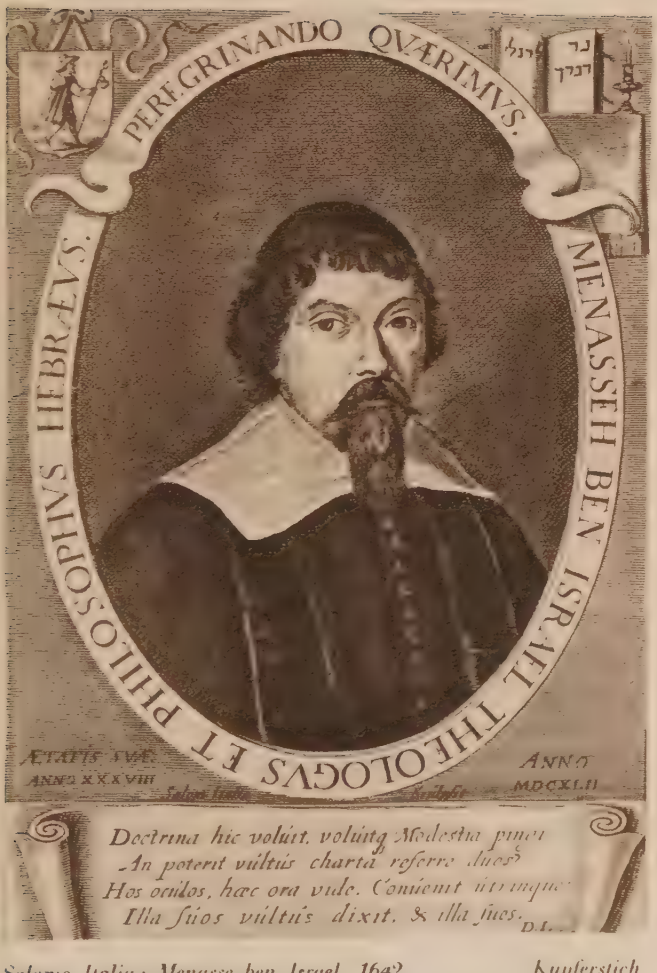
Die Prager Haggada von 1526 ist die erste erhaltene Holzschnittausgabe dieses so oft illuminierten Volksbuches. Sie muß eine weite Verbreitung gefunden haben, denn die 1561 in Mantua bei Giacomo Rufinelli erschienene Haggada — bereits 1550 war in Padua eine Holzschnitt-Haggada herausgekommen, von der aber kein Exemplar erhalten geblieben ist — weist in manchen Darstellungen eine

starke Abhängigkeit von ihr auf. Der vorerwähnte Fischzug, die Darstellung eines nackten Weibes als Illustration des Verses aus Ezechiel 16, 7 und die Hasenjagd (die so häufig vorkommende amüsante Bilddarstellung des Mnemotechnikons „Jaknhas") kehren hier fast in getreuen Kopien wieder. Der enge Anschluß an die christliche Kunst wird aber

Holzschnitt aus der Prager Haggada

besonders drastisch durch die wechselseitige Kopie des Jeremias, des bekannten Deckengemäldes der Sixtinischen Kapelle von Michelangelo, dokumentiert, dem als einzige Änderung der Vorlage ein Judenhut aufgestülpt wird.

Aus dem 16. Jahrhundert kennen wir nur noch die Söhne des Malers Mose dal Castellazzo, die 1521 einen Pentateuch nach Zeichnungen ihres Vaters mit Holzschnitten geschmückt haben sollen, und aus Deutschland den „Kartenmaler" Meyr Chaym aus Landau, dessen Schwiegervater sich beim Rate



Salomo Italia: Menasse ben Israel. 1642 *Kupferstich*

der Stadt beklagt, daß die Juden an anderen Orten Spielkarten kauften, denn „er kond sie selbst machen und sich anderer gewerb entschlagen, damit die Juden umbgiengen".

Unsere Kenntnis der jüdischen Graphiker des 16. und 17. Jahrhunderts beschränkt sich auf einige wenige Beispiele, obgleich sicherlich diese Techniken, wie allein schon der hochentwickelte Buchdruck zeigt, mehrfach geübt worden sein müssen. Die Holzschnitte in den Büchern entbehren jeder Signatur, nur ein einziges Blatt der Prager Haggada von Chajim Schwarz ist mit „Schin" bezeichnet. Es ist anzunehmen, daß Juden auch Einzelblätter angefertigt haben, daß aber hier die Zunftgesetze die Signierung verboten.

Als einzigen Kupferstecher des 16. Jahrhunderts kennt man David Laudi, der um 1550 in Cremona lebte. Erst das 17. Jahrhundert bringt eine große Reihe von Namen, besonders in Holland, wo die aus Spanien geflüchteten Juden ein reges geistiges Leben entfalteten und Amsterdam das neue Jerusalem wurde. 1627 hatten dort Daniel da Fonseca und Manasse ben Israel eine Druckerei eröffnet. Dort wirkte auch der Kupferstecher Salomo Italia, der vermutlich aus der Lombardei stammte und von dem zwei Porträts, das des Jacob Juda Leon von 1641 in Radierung und das des Manasse ben Israel aus dem folgenden Jahr in Kupferstich, erhalten sind.

Als ein besonderes Meisterwerk seiner Hand hat eine Megilla in Kupferstich zu gelten, die in fünfundzwanzig reichgeschmückten Portalen den geschriebenen Text einfaßt.

Von weittragendster Bedeutung wurde jedoch ein Werk, das, ebenfalls in Amsterdam entstanden, in der Reihe der jüdischen Bücher vielleicht das populärste geworden ist: die erste Kupferstichausgabe der Haggada, die 1695 bei Moses Wesel in Amsterdam erschien, des öfteren aufgelegt und das Vorbild der meisten späteren Haggada-Ausgaben bis zu den Rödelheim-Drucken der letzten Zeit geworden ist. Die ursprünglich gut ausgeführten Stiche des Abraham ben Jakob, der sein Werk auf dem letzten Blatt, einer Landkarte Palästinas, signiert hat, haben leider in den mehrmals vorgenommenen Nachdrucken sehr gelitten, sind aber hauptsächlich bei den späteren Übertragungen in Holzschnitt bis zu karikierten Verzerrungen entstellt worden. Eine Offenbacher Haggada von 1721 gibt die Bilder Abraham ben Jakobs in wechselseitiger Sicht völlig verunstaltet.

Der Verfall des hebräischen Buches im 18. und 19. Jahrhundert macht allenthalben rapide Fortschritte. Die alten Druckereien waren verschwunden. Man legte keinen Wert mehr auf das schöne Buch, sondern fabrizierte nur noch billige Massenauflagen. Erst die neueste Zeit hat hierin einen Wandel geschaffen.

AUSKLANG

Die geistigen Kräfte des Judentums hatten durch äußere Unbill der Jahrhunderte zu sehr gelitten. Ihre Spannkraft mußte erlahmen, da jede Zufuhr eines frischen Luftzuges immer mehr zur Unmöglichkeit geworden war.

Das 18. Jahrhundert brachte die Schicksalsstunde für das Fortbestehen des Judentums. Es gab nur noch zwei Möglichkeiten, ein völliges Zugrundegehen oder eine Regeneration von Grund auf.

Das Leben der Juden gestaltete sich immer mehr zu einem Kampf um die einfachsten Daseinsmöglichkeiten, während die Welt dort draußen inzwischen weiter fortgeschritten war. Die Menge war längst aus den engen mittelalterlichen Gassen befreit. Der Humanimus hatte freiheitlichere Ideen entwickelt, die neuen Geistesströmungen weltbürgerlicher Gesinnung begannen wirksam zu werden. Die große Revolution, die mit den Sünden von

Jahrhunderten aufräumte, bereitete sich in Frankreich vor. Männer des Geistes riefen zu freiheitlichen Ideen auf.

Die Strahlen dieser neuen Zeit drangen auch in die dunklen Winkel der Ghetti. An den starken Mauern wurde gerüttelt. Auch von drinnen vernahm man den Ruf nach Freiheit, Gleichheit und Brüderlichkeit.

Das Aufleuchten eines neuen Morgenrotes brachte nicht gleich den Tag. Erst ganz allmählich, unter schwersten Kämpfen, konnten Männer des Geistes, wie Lessing, Mendelssohn, Dohm und Mirabeau, die Tore sprengen, die den Juden den Weg in die Welt öffneten.

Vignette aus der Amsterdamer Haggada

DIE NEUZEIT

EINLEITUNG

Die Verwirklichung der Gleichberechtigung, das ersehnte Ziel aller derer, die in dem Kampf um die Menschheitsrechte sich einsetzten, ließ noch Generationen in Ungewißheit ihres Schicksals. Ludwig XVI., der erste Monarch des christlichen Europa, der die Lage der Juden zu bessern suchte, wurde ein Opfer der Revolution, und erst durch sie wurde einige Jahre später der große Grundsatz völliger Gleichstellung der Israeliten in Frankreich ausgesprochen. Dem Vorbilde Frankreichs folgten allmählich andere Länder. Die im Laufe der nächsten Jahrzehnte erlassenen Dekrete billigten den Juden überall das zu, was Menschlichkeit und Recht ihnen niemals hätte verwehren können, aber all das gab ihnen noch lange nicht die Freiheit, da man immer wieder neue Anlässe suchte, und die alten Vorur-

teile zu stark waren, obwohl sich bereits vielfach Juden im öffentlichen Leben hervortaten.

Lessing hatte der Menschheit gezeigt, daß auch die bisher so verächtlich betrachteten Juden nicht nur eine elende Masse, sondern Menschen waren, die, nach ihrer Individualität beurteilt, wertvollstes Gut enthielten. Wenn auch das Gewissen vieler zu schlagen begann, so drang der Ruf doch nicht überall dort hin, wo er hätte gehört werden müssen. Gar zu oft vergaß man die vielfach gemachten Versprechungen, zog sie wieder zurück und versuchte durch neue Mittel, die Atmosphäre dieser Aufklärungszeit zu vergiften. So wurde z. B. im Königreich Sachsen die bewilligte Zulassung zu den Handwerken infolge des Sturmlaufes der Zünfte wieder aufgehoben. Nur ganz allmählich wich in den europäischen Ländern der mittelalterliche Druck. Die Geschichte füllte noch manche Blätter mit blutigen und traurigen Exzessen, und die große Masse der im Osten lebenden mußte weiterhin ein Martyrium erdulden, das allem Menschentum Hohn sprach.

Mit dem Umschwunge in der äußeren Lage der Juden steht das wechselseitige Streben in Verbindung, sich den neuen Verhältnissen anzupassen. Während die Kämpfe um Recht und Gerechtigkeit nach außen hin tobten, wurde mit nicht geringer Erbitterung in den jüdischen Gemeinschaften selbst ein überaus schwerer Kampf ausgefochten. Die jahr-

hundertelange Abgeschlossenheit hatte eine Mentalität erzeugt, die sich an Dogmen, starre Gesetze und Vorurteile eines überreizten und überfütterten Gehirnes klammerte. Man konnte sich nicht dazu finden, von dem Überkommenen auch nur das Geringste preiszugeben, und verketzerte die, die aus dem tausendjährigen Mittelalter hinausstrebten. Andererseits verloren viele, die den Weg hinaus gefunden hatten, den völligen Zusammenhang mit ihrer alten Umgebung und gingen im Strudel der sie verwirrenden Welt schließlich ganz auf, die erst kürzlich gelockerte Gebundenheit mit dem angestammten Volke vergessend.

Die Geschichte des Judentums hat im Laufe der Jahrtausende drei Stadien aufzuweisen, von denen jedes einzelne eine einzigartige Kraftprobe an diese immer in der Minderheit befindliche Masse stellte, eine Kraftprobe, wie sie kein anderes Volk der Weltgeschichte je ertragen hat. Der kleine Staat, zu einer Zeit konsolidiert, da gewaltige Völker sich bereits zu unerhörter Machtvollkommenheit entwickelt hatten, kämpfte um seine Existenz mit den größten Riesen zäher und länger als alle andern und wurde nur ganz allmählich von dem römischen Imperium auf die Knie gezwungen. Trotz aller verfügbaren Mittel gelang es den Legionen der Cäsaren nicht, das jüdische Volk so zu zermalmen, daß es für immer verschwand. Über die ganze Welt zerstreuten sich

die kleinen Überreste und schufen im Laufe der Zeit neue jüdische Zentren, die sich durch alle Not hindurch jahrhundertelang hielten. Diese zweite Epoche der jüdischen Geschichte, die in ihrem Fegefeuer die jüdische Mentalität, den Glauben an die Existenzberechtigung und die geistigen Kräfte nicht verbrennen konnte, ist das rätselhafteste Kapitel in dem wechselvollen Buche der Völker. Und nunmehr, da die Morgenröte einer neuen Zeit den Juden die Möglichkeit gibt, sich aus den tiefsten Niederungen zu erheben und unter den Völkern als ihresgleichen zu erscheinen, vollzieht sich vielleicht das größte Wunder, indem diese Menschen die geistigen Kräfte, die sie einst zu einem Volke geeint hatten, aufs neue hervorleuchten ließen. Das Erbe der Väter gab ihnen die Kraft, dank der ihnen eingeborenen Eigenart sehr bald den Rivalitätskampf auf allen Gebieten erfolgreich aufzunehmen.

Der Jude, nunmehr zu allen Berufen zugelassen, findet sich mit erstaunlicher Schnelligkeit in die neuen Gegebenheiten. Auf allen Gebieten des Wissens leuchtet sein Geist hervor. Bald gibt es keine Berufsschichtungen mehr, in der nicht Juden an führender Stelle anzutreffen wären. Die exakten Wissenschaften sind die ersten, die bedeutende jüdische Persönlichkeiten aufzuweisen haben. Am langsamsten wird die Kunst von ihnen erobert, aber auch hier strömen von allen Seiten junge Kräfte hinzu und

suchen auf dem ungewohnten Gebiet heimisch zu werden.

Was die Juden in den Jahrhunderten der Diaspora in der bildenden Kunst geleistet hatten, bewegte sich hauptsächlich auf kunstgewerblichem Gebiete. In früheren Jahrhunderten treten nur vereinzelt Künstler auf, deren Leistungen nicht allzuhoch zu bewerten sind. Mit dem 19. Jahrhundert fallen alle Schranken sozialer wie religiöser Voreingenommenheit, so daß nunmehr sich dem nach neuer Nahrung hungrigen jüdischen Geiste auch die verheißungsvollen Gefilde der Kunst öffneten. Aber die Kultur des Auges will erst gelernt sein. Es genügt nicht, mit dem Rüstzeuge des Geistes an die Kunst heranzutreten. Die seit Jahrtausenden geübte Fähigkeit, Gedanken schwierigster Problematik zu formulieren, begabte den Juden mit einer ungewöhnlichen Schärfe der Sinne und gab ihm die Möglichkeit, sich erstaunlich schnell in jede Materie einzufühlen. Der Instinkt für neue Werte lenkte seinen Geist überall dort hin, wo es galt, sich zu erproben und seine ganze Persönlichkeit für einen Gedanken einzusetzen. Der Jude, durch Jahrtausende der Märtyrer eines einzigen Gedankens, war der Träger der Idee. Nomadisierend waren seine Urväter herumgezogen, bis sie ein Land gefunden hatten, in dem sie ihren geistigen Tempel errichten konnten. Als ein ruheloses Wandervolk hatten seine Vorfahren ihres Glaubens, ihrer Idee,

ihrer Standhaftigkeit willen sich durch die Völker geschlagen. Nun trieb ihn der geistige Ansporn wieder hinaus in die Welt, in der er auch auf den neuen Gebieten seinen Weg zu gehen versuchte.

Es ist ein interessantes Schauspiel, zu beobachten, wie die jüdische Mentalität, der in ganz anderen Disziplinen erzogene jüdische Geist sich nunmehr das Gebiet der Kunst erobert. Im Laufe von ein bis zwei Menschenaltern vollzieht sich die Wandlung des Juden von der überkommenen Geistigkeit zum Weltenbürger. Der zunächst träge Fluß wird bald zum reißenden Strome, und es gibt keine Grenzen mehr, die den „Sohn des alten Volkes" von den übrigen Völkern trennen.

Man hatte uns die Hände gebunden und den Vorwurf gemacht, daß wir sie nicht gebrauchten. Man hatte uns von aller Kultur ferngehalten und uns die Einseitigkeit unserer Entwicklung aufgezwungen. In den Anfängen der Emanzipation hörte man des öfteren, die Juden sollten in der Kultur ihrer Umgebung aufgehen. Als aber die Fesseln von ihnen genommen wurden, zeigten sie der Menschheit, daß ihre Schöpferkraft, die die christliche Welt seit den Tagen Constantin I. zu erdrosseln versucht hatte, trotz aller Verkümmerung und Verleumdung, Entrechtung und Entwertung, nicht völlig erlahmt war. Es fehlte nur der Boden, auf dem sie neu ersprießen konnte.

Die Evolution des neuen Juden geschah auf dem Wege der Wiedererweckung aus dem Starrkrampfe der Lebensentfremdung. Die Emanzipation ist das Heranreifen des Juden zum Vollmenschen, die Erziehung zum Kosmopoliten, der sein Ich stolz und freudig in den Dienst des Lebens stellt.

Die bildenden Künste geben den Beweis, daß die Juden, denen man jede künstlerische Begabung abgesprochen hatte, auch hier, sobald sie sich frei entwickeln konnten, ihre Kräfte zu messen sich anschickten. Die Kunst aller Länder zählt Juden mit zu ihren besten Vertretern. In der Malerei, Plastik, Graphik und Architektur finden wir sie am Werke und erleben das Aufblühen neuen jüdischen Geistes, gespeist von der alten Kraft und geleitet von einer neuen, ungeahnten Vitalität.

„Nicht durch Macht und nicht durch das Schwert, sondern durch meinen Geist" — das Wort des Propheten hat seine Geltung bewahrt. Das kleine Volk, dem einst die Mission wurde, die Lehre vom Glauben unter die Menschen zu tragen, lebt noch heute.

DIE JUDEN IN DER MALEREI

Wenn ein Mensch nach langer schwerer Krankheit zum ersten Male wieder das Zimmer verläßt, in dem ihn sein Leiden festgehalten, so schwanken ihm zunächst die Knie, das grelle Licht der Straße blendet ihn, und auch das Ohr muß sich erst wieder an den Lärm des brandenden Lebens gewöhnen. Erst allmählich findet er seine Kräfte wieder, die ihm die Möglichkeit geben, sich in altgewohnter Weise zu bewegen und zu betätigen.

Als ein Kranker war der Jude aus dem mittelalterlichen Ghetto hervorgegangen. Seine Genesung zum Vollmenschen vollzog sich nicht unter der liebevollsten Fürsorge. In der Zeit seines Siechtums hatte sich die Welt so vollkommen verändert, daß er lange Zeit brauchte, bis er sich in ihr zurechtfand.

Der Weg zur Kunst war ein fremder und neuer. Ihn zu gehen war er zunächst kaum imstande. Alle die andern hatten bereits eine durch Generationen

entwickelte Vergangenheit hinter sich. Er mußte sich als Fremdling in dem Neulande zurechtfinden. Denn was vereinzelte Künstler in früherer Zeit geschaffen haben, sind Ausnahmen und kommen als Tradition nicht in Betracht. Mit dem ihm überkommenen Rüstzeug bildete sich zuerst die Kunst des Gehörsinns, die Kunst der Musik, die ja in seinen synagogalen Gesängen lebendig geblieben war. Die eigene Sprache hatte von jeher das lyrische Element gepflegt; die Dichtkunst war in all den Jahrhunderten nicht erstorben. Das Affektleben, das bei den Juden stets den stärksten Schwankungen unterworfen war, das mit pathetischen Eruptionen verbundene Aufjauchzen und der ihm eigene Pathos prädestinierten ihn zu den mimischen Künsten und ließen ihn als Schauspieler schnell heimisch werden.

Am schwersten gelang es ihm, sich in den bildenden Künsten durchzusetzen, und auch hierin war die Stufenfolge seines Erfolges durch seine geistige Struktur bedingt. Zuerst eröffnete sich ihm die Malerei, die zweidimensionale Kunst, in der seine sinnliche Veranlagung am ehesten ein äquivalentes Ausdrucksmittel zur Durchdringung aller Erscheinungen fand. Gleichzeitig sind es die graphischen Künste, die ihn besonders anlocken, und die vielleicht in noch höherem Maße seiner ursprünglichen Begabung entsprachen. Er hatte sich ja bereits in früheren Zeiten in Buchmalerei und Buchschmuck geübt und

hier einen gewissen Grad der Vervollkommnung erreicht. Wie stark die überkommenen Gewohnheiten waren, und wie schwer es ihm wurde, den Mangel an Formempfinden und Raumgefühl zu überwinden, zeigt seine Betätigung in der Plastik und Architektur. Während die Malerei und Graphik ihm bereits längst vertraut geworden waren und er hierin schnell in den vordersten Reihen der europäischen Größen steht, tritt er nur zögernd in den Kreis der modernen Bildnerei und tastet sich nur mühsam in eklektischer Befangenheit zu freierem Schaffen durch. Vollends die Architektur kann erst in der neuesten Zeit mit Namen aufwarten, die dann allerdings sogleich in den Vordergrund treten, da die moderne Baukunst einen neuen Sinn bekommen hat, der in der starken Betonung des Praktischen dem Juden in seinem Element der Verwirklichung seiner geistigen Ideen neue Aufgaben stellt.

Einige frühe Namen erscheinen schemenhaft. Nur als Porträtminiaturisten können wir bereits mehrere Meister mit bedeutenden Werken aufführen. Der älteste Maler, von dem die Geschichte berichtet, dürfte der Maler Marlibrun, ein Jude aus Billingsgate sein, der im Jahre 1217 als einer der besten Künstler für König Eduard I. ein Kirchenbild gemalt haben soll. Sodann hören wir von dem Porträtmaler Mose dal Castellazzo in Venedig, der 1525 in Mantua starb, und schließlich von einer Malerin

Esther Engelhard, die sich als Tochter eines reichen Juden aus Rotterdam in Italien ausgebildet, dann in Venedig gearbeitet haben und in Holland 1586 gestorben sein soll. Diese frühen Angaben können uns jedoch von dem Kunstschaffen einiger Künstler, wie sie hier und dort einmal auftauchten, keinen Begriff geben, da irgendwelche beglaubigten Werke von ihnen nicht vorliegen.

Aus der Miniaturmalerei, die zunächst Handschriften illuminierte, entwickelte sich allmählich eine besondere Kunst, die die Figuren porträtmäßig zu behandeln versuchte. Waren es auch anfangs mehr Kalligraphen, die die Bildnisdarstellung dem dekorativen Ornament unterordneten, so entwickelte sich doch hieraus eine besondere Porträtkunst, die das Miniaturporträt um seiner selbst willen pflegte. Hier begegnen wir im 17. Jahrhundert zwei jüdischen Künstlern, die als die bekanntesten Porträtminiaturisten in England tätig waren. Abraham Alexander Cooper (1605—1660) verließ in jungen Jahren England und wurde Hofmaler der Königin Christine von Schweden. Das Kaiser Friedrich-Museum in Berlin bewahrt eine Anzahl köstlicher kleiner Porträtbilder von ihm. Sein um vier Jahre jüngerer Bruder Samuel, der später zum Christentum übertrat, gilt als einer der größten Meister der europäischen Miniaturkunst. Seine Werke, die er in großer Zahl schuf, fanden außerordentliche Aner-

kennung. Manche Kunstschriftsteller stellen ihn in eine Reihe mit van Dyck. Wie groß die Beliebtheit dieses seltenen Künstlers auch heute noch bei den Sammlern ist, beweist die Tatsache, daß auf dem Markte immer wieder Fälschungen auftauchen, die als Originale seiner Hand ausgegeben werden.

Das 18. Jahrhundert ist besonders reich an Miniaturkünstlern, die Juden waren oder von jüdischen Vorfahren abstammten. Josef Marquard Treu (1712 bis 1796), der vor der Taufe Joel Nathan hieß, und dessen Sohn Johann Nikolaus Treu arbeiteten in Bamberg. Der Miniaturmaler Juda Pinhas (1727 bis 1793), der Sohn eines Thorarollenschreibers aus Lehrberg, soll bereits mit dreizehn Jahren eine Megilla mit Arabesken geschmückt haben, deren Schönheit solches Aufsehen erregte, daß der Markgraf eine Probe seiner Kunst zu sehen verlangte. Er ließ ihn darauf im Porträtfache ausbilden und ernannte ihn zum Hofmaler. Sein Sohn Salomon, späterer Hofmaler des Kurfürsten Wilhelm von Hessen, war in Kassel einer der gefeiertsten Porträtkünstler und auch dessen beide Enkel setzten die Tradition dieses künstlerischen Hauses fort, indem der eine sich als Kupferstecher betätigte, während Jacob Pinhas zunächst als Miniaturmaler und später als Schriftsteller eine bedeutende Rolle spielte.

Einer der bedeutendsten Miniaturmaler seiner Zeit war der 1796 zu Kassel geborene Jeremias

David Alexander Fiorino, der bei einem Kasseler Porzellanmaler und dann auf der dortigen Akademie ausgebildet wurde. Mit achtundzwanzig Jahren siedelte er nach Dresden über, wo er bis zu seinem 1847 erfolgten Tode eine rege künstlerische Tätigkeit, vielfach auch für den sächsischen Hof, entwickelte. Berühmt ist das kostbare Meißener Porzellan mit den Bildnissen der sächsischen Königsfamilie. Seine meisten Miniaturen jedoch sind auf Elfenbein ausgeführt und bilden die Glanzpunkte der Galerien von Dresden, Frankfurt, Kassel, London und Wien.

Auch Dänemark verzeichnet einen Juden als den besten Vertreter des Miniaturfaches. Lippman Fraenckel, der 1772 in Parchim geboren wurde, fand in dem freiheitlichen Dänemark den Weg, sich zum Künstler auszubilden. Von ganz armen Eltern stammend, war er von Schwerin, wo niemand den Judenjungen aufnehmen wollte, nach Hamburg gewandert und schließlich in Kopenhagen bei einem Graveur in die Lehre gekommen. In der Kunstakademie bildete er sich sodann in Miniatur- und Pastellmalen aus. Seine glänzende künstlerische Laufbahn, die ihm Ehren und reiche Mittel einbrachte, fand ein jähes Ende bei dem dänischen Staatsbankrott, bei dem er Hab und Gut verlor und ihn dazu zwang, einen praktischen Beruf zu ergreifen, um sein Leben fristen zu können.

Sein Landsmann Pinchas Liebmann (1777 in Meck-

lenburg-Schwerin geboren) war ebenfalls in Dänemark als Miniaturmaler tätig, erreichte aber nicht die künstlerische Höhe des Vorgenannten.

Schließlich sei hier noch die Künstlerfamilie Mengs erwähnt, die, aus Sachsen stammend, nach Dänemark ausgewandert war, wo Ismael, der Vater des berühmten Anton Rafael Mengs (1728—1779), geboren wurde. Er ging später wieder nach Dresden, trat zum Protestantismus über und brachte es als tüchtiger Emailmaler bis zum Hofmaler des Kurfürsten. Seinen Sohn Anton Rafael dressierte er zu einer Art Wunderkind. Dieser, sowie seine beiden Schwestern, die ebenfalls tüchtige Malerinnen wurden, durchlief nach seinem Übertritt zum Katholizismus eine glanzvolle Karriere als Hofmaler, Akademie- und Galeriedirektor und war ein gefeierter Porträtmaler.

Ein trauriges Geschick widerfuhr dem aus Stockholm gebürtigen Axel Jacob Salmson, der vor der Taufe Sem Jacob hieß, in seiner Jugend neben vorzüglichen Lithographien auch gute Porträtminiaturen gemalt haben soll, schließlich aber in Vermögensverfall geriet und in Amerika als vollkommen gebrochener Mann blind dahinsiechte.

Auch der 1793 zum Mitglied der Berliner Akademie ernannte Johann Meno Haas, der von Delaunay ausgebildet war, stammte von jüdischen Vorfahren. Schließlich seien noch die drei Gebrüder

Wolfheimer, die in den zwanziger und dreißiger Jahren des 19. Jahrhunderts in München als Miniaturmaler tätig waren, genannt.

Als letzter Repräsentant der in der Mitte des Jahrhunderts durch das Aufkommen der Photographie immer mehr in Verfall geratenen Miniaturmalerei wirkte in Berlin der hochbetagt gestorbene, 1820 in Schwerin geborene Julius Löwensohn, mit dem schließlich diese Kunst endgültig ausstarb. —

Handelte es sich bei den Vorgenannten um ein Gebiet, das wie die Handschriftenmalerei in einer minutiösen Technik sozusagen im Stillen heranreifte und ein gewisses Spezialistentum ausbildete, wobei Perfektion mehr den Ausschlag gab als die künstlerische Konzeption, so war es doch noch ein Schritt weiter, der den Maler zu der großen Kunst gelangen ließ, die die freie Entwicklung und Handhabung des Pinsels erforderte.

Zu einer Zeit, da politische und soziale Bewegungen im Vordergrunde aller geistigen und künstlerischen Interessen standen, litt die Kunst Europas zu Beginn des 19. Jahrhunderts an einer Zerrissenheit, die nur in der Flucht aus dem täglichen Leben ihr Heil fand. Die französische Revolution hatte mit der Tradition gebrochen. Man wollte los von der Konvention, die sich zuletzt in dem spielerischen Rokoko, der höfischen, zierlichen, graziösen Atmosphäre, dem Luxusleben, dem Virtuosentum und

der Künstelei geäußert hatte. Der aus dem Rokoko hervorgegangene Goethe begeisterte sich an der gotischen Baukunst, wurde Klassizist und endete als Romantiker. Der Werdegang dieses Meisters ist der Werdegang seiner Zeit.

Der Klassizismus, die Rückkehr zu den Vorbildern des klassischen Altertums, auf die sich bereits die Kämpfer der Revolution berufen hatten, wurde die Parole der Kunst. „Der Schwur der Horatier" von Jacques Louis David ist das erste Bild der jungen Republik, die sich die Gedanken der antiken römischen Vorgängerin zu eigen zu machen suchte. Napoleons Schwester Paolina läßt sich von Canova als Venus darstellen. In Deutschland, wo das griechische Vorbild stärker wirkte, baute Schinkel die Neue Wache Unter den Linden in Berlin.

Doch nicht lange, so wurde in Deutschland durch die Kämpfe der ersten zwei Jahrzehnte, den Niedergang und die Volkserhebung, die Sehnsucht nach der eigenen Vergangenheit in schwärmerischer Weise wach. Die Göttin der Vernunft konnte die Gemüter nicht befriedigen. In poetischen Herzensergießungen überfluten die Wackenroder, Tieck und Schlegel die Literatur, in der sie den Glauben als Urgrund alles seelischen und künstlerischen Erlebens predigen. Vom Atheismus zum Katholizismus führt der einzige Weg, der ein Schaffen im Geiste des Mittelalters, das vollendet edel dargestellt wird, er-

möglicht. Um es richtig zu begreifen, ließen sich ihre Anhänger taufen. Protestanten traten zum Katholizismus über, und, dem Zuge der Zeit folgend, schlossen sich ihnen auch begeisterte Jünger, in deren Adern jüdisches Blut floß, an und ließen sich von dem Glanze der katholischen Kirche blenden. Die romantische Dichterschule war der Schrittmacher für die bildende Kunst. Der Kreis der Nazarener pilgerte nach Rom und zog in die Klöster von Sant Isidoro ein. Neben Overbeck sind es die Gebrüder Veit, die Enkel Moses Mendelssohns, und die Brüder Schadow, Söhne einer Jüdin, die die romantische Malerei begründeten.

In dieser Zeit schöngeistigen und schönrednerischen Überschwangs, da Kunst, Sentimentalität, Glaube und Ästhetik sich in einer schwülen Atmosphäre mischten, traten die ersten Juden in den Kreis der Kunst ein. Kein Wunder, daß manche von ihnen jeden Halt verloren und glaubten, nur dann ihrem künstlerischen Drängen wahren Ausdruck verleihen zu können, wenn sie in dieser Welt untertauchten. Es sind jedoch nur die Ausnahmen. Die Charakterfesten, die mit der alten Tradition fest verankert waren, hatten es desto schwerer. Wie sollten sie ihr künstlerisches Ziel erreichen, wenn Kunst fast ganz mit religiösem Sentiment, d. h. mit mittelalterlichem Katholizismus, auf eine Stufe gestellt wurde!

Zudem hatte sich unter den Künstlern eine Art

von besonderen Freundschafts- und Herzensbünden herausgebildet. Künstlergenossenschaften, die das Leben, wie z. B. die Nazarener, ganz miteinander teilten, waren an Stelle der Zünfte getreten. Die Kreise begeisterter Jünglinge schlossen sich so eng zusammen, daß es für den Außenstehenden kaum möglich war, ohne eine solche Bindung zur Geltung zu kommen.

Der Werdegang des ersten jüdischen Malers, der es als solcher zu einiger Bedeutung brachte, ist bezeichnend genug für eine Künstlerlaufbahn zu Beginn des 19. Jahrhunderts.

An einem der ersten Tage des neuen Jahrhunderts wurde Moritz Oppenheim in Hanau geboren. Sein Leben begann noch in der Judengasse. Er stammte aus einer Familie, in der neben der Tradition auch die deutschen Klassiker gepflegt wurden, so daß man ihm bereits eine freiere Erziehung und künstlerische Ausbildung zuteil werden ließ. Er besuchte die Talmudschule, das Gymnasium und die Akademie, kam nach München, Paris und Rom und bildete sich im Kreise der dortigen Deutschrömer weiter aus.

Es ist nicht verwunderlich, daß seine frühesten Bildentwürfe in Italien „Die Rückkehr des verlorenen Sohnes“ und „Christus und die Samariterin am Brunnen“ waren. Joseph Anton Koch und Thorwaldsen gehörten zu den Förderern seiner Kunst.

Doch nicht die Komposition war seine künst-

Moritz Oppenheim: Bildnis seiner Braut

lerische Stärke, er erregte vielmehr, in die Heimat zurückgekehrt, durch seine Porträts allgemeine Aufmerksamkeit und fand in den Frankfurter Rothschilds Gönner seiner Kunst, da seine minutiös ausgeführten und psychologisch durchgeführten Porträts in ihren Kreisen volle Anerkennung fanden. Im Jahre 1827 vollendete er das Porträt Ludwig Börnes, dem wenige Jahre später das berühmt gewordene Bildnis Heinrich Heines, das sich heute in der Kunsthalle zu Hamburg befindet, folgte. Eines der schönsten Bildnisse jedoch, die sein Pinsel schuf, ein Werk voller Innerlichkeit, dem eine gewisse jüdische Sentimentalität nicht abgesprochen werden kann, voller Zartheit und Weichheit, ist das seiner damaligen Braut Adelheid Cleve, in dem wir den Gipfelpunkt seiner Kunst erkennen müssen. Der große Erfolg wurde ihm aber durch seine kompositionellen Darstellungen, nicht etwa durch das mit größter Sorgfalt ausgeführte Gemälde „Abschied des jungen Tobias", sondern durch ein Bild, in dem zum ersten Male ein jüdisches Sujet von einem jüdischen Künstler dargestellt wurde. Das 1833 entstandene Gemälde „Heimkehr des Freiwilligen" fand so großen Beifall, daß der Künstler sich einige Jahre später mit den Kompositionen der „Bilder aus dem jüdischen Familienleben" befaßte, die sofort großes Aufsehen erregten und ihn veranlaßten, sie des öfteren zu wiederholen. 1865 trat ein Frankfurter

Verlag an Oppenheim heran, um diese Bilderfolgen in Photographien zu verbreiten. Da die Photographie damals noch nicht die Tonwerte eines Gemäldes wiedergeben konnte, unterzog sich der Künstler der Aufgabe, sie nochmals grau in grau in Öl zu malen, und diese Gouachen waren die Unterlagen für die vielen Mappenwerke, die im Laufe weniger Jahre in ungeheuren Mengen allgemeine Verbreitung fanden. Oppenheim, der Porträtist Heines und Börnes, hat durch kein Werk seiner Hand sich solchen Ruhm und solche Popularität verschafft als mit diesen sentimentalen und süßlichen Familienbildern, die als ein Spiegelbild altjüdischer Sitten gelten sollten.

Das Verdienst Oppenheims bleibt es, daß er als der erste den Mut fand, derartige Darstellungen künstlerisch wiederzugeben und daß sein aufrechter jüdischer Sinn nicht ganz in dem Banne der Nazarener, an deren Kunst er sich doch herangebildet hatte, unterging.

Und doch interessiert uns heute vielleicht der Porträtist Oppenheim mehr als der Genrekünstler, denn für uns bedeuten diese einst berühmten Szenen aus dem jüdischen Familienleben nicht mehr das, was sie der vorigen Generation waren, wo man diese Bilder in fast jedem jüdischen Hause antreffen konnte. Der Porträtkünstler hingegen ist die kritische Natur, der von Hause aus geschulte psychologische Geist, der das Auge nicht nur zum Sehen benutzt, sondern

Eduard Magnus: Felix Mendelssohn-Bartholdy

der mittels des Auges seinen kritischen Verstand und sein analytisches Abwägen spielen läßt. Das Porträt Heines ist nicht nur die Darstellung eines jüdischen Dichters und Denkers, dessen schöne ausgeglichene Erscheinung vor uns tritt, es ist vielmehr die Verlebendigung des Zynikers und Lyrikers Heine, die der scharfe Blick des jüdischen Künstlers durchschaute.

Auch in den andern Künstlern, die ungefähr in den gleichen Jahren wie Oppenheim auftraten, gewahren wir dasselbe Phänomen. Edurd Magnus, 1799 in Berlin zur Welt gekommen, muß ebenfalls als ein ausgezeichneter Porträtist gelten. Seine Leistungen lassen sich auf dieselbe Stufe stellen wie die eines Kriehuber und Amerling in Wien, deren Malweise durch ihre galante Art bestachen. Die Berliner National-Galerie zeigt das Bildnis der schönen Jenny Lind; auch die viel gerühmte Henriette Sonntag wurde von ihm dargestellt, und von männlichen Porträts wären die des jugendlich feinen Felix Mendelssohn-Bartholdy und der Charakterkopf Thorwaldsens zu nennen.

Gleichzeitig mit ihm exzellierte im Porträtfach Ezechiel Davidson in Holland, dessen besondere Gabe außerordentliche Ähnlichkeit war. Seine Genrebilder hingegen blieben in einer gewissen Mittelmäßigkeit stecken, ein Geschick, das mit ihm auch der aus Altona gebürtige Ernst Meyer teilte, der, trotz

mancher Erfolge, wie z. B. der 1837 mit dem Gemälde „Fischer landen Reisende in Capri" doch nicht von dauerndem Ruhme begleitet war. — Ein Landsmann Moritz Oppenheims hingegen, der 1814 in Frankfurt a. M. geborene Wilhelm Heinrich Schlesinger, der seine Kunst hauptsächlich in Frankreich ausübte und dort zu besonderem Ruhm gelangte, fiel auf der deutschen Jahrhundertausstellung zu Berlin 1906 mit dem ausgezeichneten Porträt des Kunsthändlers Artaria (1836) als vorzüglicher Vertreter dieses Faches auf. — Schließlich wäre in dieser Reihe noch der Berliner Maler Julius Jacob (geb. 1811) zu nennen, der in Wien mit den Bildnissen berühmter Persönlichkeiten, wie Metternich, Schwarzenberg, Liechtenstein, Kinsky, Lobkowitz und Windischgrätz große Erfolge hatte.

Im Auslande begegnen uns in dieser Zeit Salomon Abraham Hart in England, der zunächst biblische Themen in Form von Genrebildern darstellte, 1841 nach Italien ging und sich dort mehr der Architekturmalerei zuwandte, wovon als schönes Beispiel seiner Kunst das Innere einer Synagoge in der National-Galerie in London zu finden ist. — In Italien wirkte auch der einer vornehmen jüdischen Familie entstammende, 1811 zu Ferrara geborene, vielseitig begabte Giuseppe Coën, der Architekturbilder in der Art Canalettos schuf und als eine der angesehensten Persönlichkeiten bis 1856 in Venedig lebte.

Eduard Bendemann: Die trauernden Juden in Babylon

Das hervorragendste Beispiel aber, wie man in der ersten Hälfte des Jahrhunderts große historische Kompositionen malte und von welchem Geiste die Kunst beseelt war, gibt uns die eine Zeitlang berühmt gewesene Düsseldorfer Malerschule, wie sie sich in Eduard Bendemann in seinen berühmt gewordenen Bildern „Die trauernden Juden von Babylon" (1831) und „Jeremias beim Untergang Jerusalems" darstellt. Eduard Bendemann, ursprünglich Eduard Bendix, der Sohn des bekannten Berliner Bankiers, war frühzeitig mit Gottfried Schadow in Verbindung gekommen und diesem nach Düsseldorf gefolgt. Dort war er in den Kreis der Künstler getreten, die fern jeder natürlichen Darstellung das lebende Bild und die gestellte schöne Pose zum Ausdruck sentimentaler Empfindungen erhoben. Bendemann, damals noch Jude — er trat erst 1835 zum Christentum über —, lebte sich so sehr in diese Welt einer Statistenkunst ein, daß seine trauernden Juden nichts von dem Heroismus biblischer Helden mehr bewahrten, sondern zu sorgfältig komponierten, friedfertigen Gestalten wurden, die sich behaglich unter einem Baume, der wohldurchdacht als Mittelpunkt in das Bild komponiert ist, niedergelassen haben.

Diese erste Generation der jüdischen Künstler geht also, wie die genannten Beispiele zeigen, ganz in dem Wesen der damaligen Kunst unter. Ein Bendemannsches Gemälde unterscheidet sich in

nichts von den Kompositionen seiner Malerkollegen. In der Komposition haben diese Künstler nichts zu sagen, lediglich das Porträt ist eine Domäne, in der sie vielleicht durch eine etwas gespitztere Psychologie hervorstechen.

Aber auch die neue Generation, die nunmehr folgt und die sich bemüht, eine jüdische Note in ihren Werken erklingen zu lassen, versagt noch in eklektischer Befangenheit und verliert sich in einer Genremalerei, die sich in falscher Wertung an Stelle einer psychologisch echten, aus der Seele entsprießenden Kunst mit der äußerlichen Wiedergabe empfindsamer Motive zufrieden gibt.

In Überdruß des heroischen und historischen Monumentalbildes war der Ruf nach einer Volksmalerei laut geworden. Man wollte das Leben darstellen und verwies auf die alten Niederländer, deren herzerquickende Bauern als Vorbild dienen sollten. Aber anstatt nun die Menschen frisch und naturwüchsig, wie ein Brouwer und Teniers solche Szenen zu packen verstanden, darzustellen, überkrustete man sie mit Treuherzigkeit und Biederkeit und versuchte im Bilde, die Welt zu erklären, anstatt sie sich selbst ausleben zu lassen. Defregger und Knaus feierten Triumphe. Das Urteil Cornelius Gurlitts charakterisiert diese Kunst: „Er löst den schmierigsten Juden und die sich raufenden, im Schmutz herumkugelnden Buben aus der Sphäre des Pein-

lichen heraus und läßt uns mit Behagen ihr Treiben betrachten. Die Buben sind roh, ihr Maler bleibt vornehm, das Bild wird ein Kabinettstück."

Dieser verfeinerten Genremalerei verfallen auch die jüdischen Maler, deren Reihe mit Leopold Horowitz anhebt. Seine Gemälde „Der neunte Ab" wurde in Wien mit der Medaille für Kunst ausgezeichnet und begründete seinen Ruf. Das berühmte Gemälde bleibt eine posenhafte Zusammenstellung, die nichts von dem Geiste und dem Aufruhr der Menschen wiedergibt, die sich in fanatischem Gebete kasteien und ihrem Jammer durch Weinen und wilde Gesten Ausdruck geben. Das jüdische Sittenbild der Ostjuden will Isidor Kaufmann darstellen. Ein geschickter Maler, vor allem ein trefflicher Zeichner, der jüdische Knaus, dessen Bilder aber ebensowenig von jüdischem Geiste enthalten wie Defreggers Salontiroler von den urwüchsigen Menschen aus den Bergen. Der unglückliche Moritz Gottlieb, der bereits mit dreiundzwanzig Jahren aus dem Leben schied, hatte sich bei Makart und Piloty gebildet. Sein „Shylock und Jessica" und „Uriel Acosta und Judith" sind Proben seines frühen Talentes.

Der erste Künstler, der es versucht, seine Figuren nicht mehr als Schauspieler agieren zu lassen, ist Samuel Hirszenberg. Er beginnt zwar mit den bekannten Darstellungen „Sabbat-Nachmittag" und „Ein Stückchen Politik" auf der gleichen Stufe,

erhebt sich aber in den ersten Monumentalgemälden, die etwas von dem Geiste jüdischen Leides und jüdischen Geschickes enthalten, den vielfigurigen Gemälden „Golus" und „Das schwarze Banner", über das bisherige Niveau. Es ist das erste Mal, daß wir den unmittelbaren Kontakt zwischen uns und dem Bilde empfinden. Der Künstler steht nicht mehr zwischen uns und dem Gegenstand. Er will uns nicht mehr seine eigene Erkenntnis vorführen, will uns nicht mehr die Welt im Bilde erklären, sondern diese Welt darstellen, will Menschen von seinem Blut und Träger seines Geschickes wiedergeben. Diese beiden Bilder sind der Anfang zu einer neuen Malerei. Hier spüren wir das erste Mal einen tiefen seelischen Gehalt und erleben ein erschütterndes Dokument der ostjüdischen Psyche. Aber es ist erst ein Anfang. Der Künstler, dem noch andere Probleme vorschwebten, erhoffte die Erfüllung seiner Wünsche im Lande der Väter, wo er die urwüchsigen Gestalten auf dem alten Boden studieren wollte. Sein Leben brach aber jäh ab. Die in der kurzen Zeit seines palästinensischen Aufenthaltes entstandenen Skizzen geben uns nur die verlorene Hoffnung, daß Hirszenberg vielleicht der jüdische Maler noch hätte werden können, der uns das gegeben hätte, was alle die andern vergeblich gesucht haben.

Es ist bezeichnend, daß der ganze Kreis der jüdischen Maler, die das jüdische Motiv suchten und

in dem Genre stecken blieben, dem Osten entstammen. Die Zahl derer, die ihre Kunst in den Dienst der jüdischen Sache zu stellen glaubten, ohne mit ihrem Können aus dem Bereiche einer abgesteckten Tendenzkunst herauszukommen, ließe sich beliebig erweitern. Als einer ihrer letzten Ausläufer sei nur Leopold Pilichowski genannt, dessen Monumentalgemälde, die Einweihung der jüdischen Universität auf dem Skopusberge, auch heute noch nicht über das Repräsentationsgenre eines Anton von Werner hinausgelangt ist.

Die Entwicklung der Kunst hatte gezeigt, daß auf diesem spekulativen Wege, auf dem ganz Europa in der ersten Hälfte des Jahrhunderts befangen war, der Anstieg in höhere Sphären nicht zu erreichen war. Der Kampf mußte auf einer anderen Linie ausgefochten werden. Ein neues Feldgeschrei ertönte aus dem Lande, dem schon mancher Fortschritt zu verdanken war. „Laßt die Sonne herein und gebt die Gegenstände so wieder, wie sie sich in tagheller Beleuchtung zeigen", hatte Emile Zola gefordert, und dieser Gedanke, der der Malerei ganz neue Impulse gab, verhalf dem Impressionismus zu seinem Siegeszuge.

Es war keine neue Forderung, die hier aufgestellt wurde, schon Velazquez und Goya hatten Bilder von unerhörtem Lichtzauber geschaffen. Man hatte die Kunst der Japaner kennengelernt, die zarte

Blüten und Menschen in sonnendurchtränkte Landschaften zu tauchen verstanden hatten. Nun entdeckte man die alte Wahrheit wieder, daß „das wahre Kunstwerk ein Stück Natur ist, gesehen durch ein Temperament". Eine kleine Schar zuerst verfemter und verachteter Künstler begann den Kampf um die neue Malerei. Die Kunst löst sich von der bisherigen Gebundenheit zu immer freierer Gestaltung. Sie erhebt sich zu dem auf Erkenntnis basierenden Wissen der Erscheinungswelt und ruft den modernen Menschen zum künstlerischen Erlebnis auf.

Das Klingen des Lichtes brachte eine neue Musikalität in die Malerei. Verlebendigung trat an die Stelle des Systems. Das Verhältnis von Mensch zu Kunst änderte sich von Grund auf. Jetzt öffnete sich auch denen der Weg, die in der Sehnsucht nach Kunst ein Ausleben ihres übersprudelnden geistigen und seelischen Dranges suchten. Es ist bezeichnend, daß wir nunmehr Juden auch in den vordersten Reihen finden, daß die bisher nur eklektisch zu wertenden Leistungen zu Spitzenleistungen werden und Führernaturen auftreten, die der europäischen Kunst ihr Bestes zu geben sich anschicken. Bezeichnend aber auch ist es, daß nunmehr diese Künstler von ihren Adoptivländern vollkommen mit Beschlag belegt werden und man nur selten hört, daß Juden diese Leistungen vollbracht haben.

Jozef Israels: Selbstbildnis

Vier Namen sind es vorzüglich, die in der Geschichte des Impressionismus als Führer erscheinen: Camille Pissarro in Frankreich, Jozef Israels in Holland, Max Liebermann und Lesser Ury in Deutschland. Vier Künstler, die dem gleichen Kunstkreise angehören, und doch vier vollständig verschiedene Temperamente, die von ganz verschiedenen Gesichtspunkten aus zur Kunst gelangen und ihre Kunst üben.

Camille Pissarro (1830—1903) war in S. Thomas auf den Antillen geboren. Er ist der Patriarch der Impressionisten, eine der interessantesten Erscheinungen der französischen Meister, dessen Landschaftsgemälde niemals außergewöhnliche Dinge wiedergeben, in denen niemals die Sucht nach seltenen Motiven zu erkennen ist, die nichts verschönern wollen und nur darnach streben, die Natur treu wiederzugeben. In diesen Bildern, in denen das geheimnisvolle Licht und die zitternde Luft der Atmosphäre als einziges Motiv zu sprechen scheint, schlummert doch eine tiefe Empfindung, die die Seele des Beschauers erklingen läßt. Die methodische Schärfe der Darstellung ist verquickt mit der Lyrik eines Corot.

Noch mehr steigert sich dieses Lyrische, jedoch in einfachster Menschlichkeit verklärt, in dem Künstler, der in seinem langen Schaffen das künstlerische Leben des 19. Jahrhunderts klassisch verkörpert.

Wenn man von Herzlichkeit und Innigkeit bei einem Maler ohne Übertreibung sprechen kann, so ist es Jozef Israels, von dem der ihm am nächsten stehende Liebermann sagt: „Nur ein lyrischer Dichter könnte Israels ganz gerecht werden, denn Israels' Malerei ist ein Farbe gewordenes Gedicht, ein schlichtes Volkslied, kindlich, im biblischen Sinne einfältig, alles Gemüt, Empfindung und nochmals Gemüt." Das was ihn mit seinem großen Landsmann Rembrandt verbindet, ist die Überzeugung, die aus diesen Kunstwerken spricht. Beiden ist Kunst Religion, schlicht und einfach wirken diese Bilder. Sie offenbaren das Höchste an Menschlichkeit, ohne dabei in Sentimentalität zu verfallen.

Israels hat sich erst spät zu dieser hohen Kunst durchgerungen. Aus dem Amsterdamer Ghetto, wo Rembrandt die Motive zu seinen Werken holte, ist er hervorgegangen. Das jüdische Blut in ihm, zunächst gar zu sehr zur Sentimentalität geneigt, verführte ihn zu einer leichten Süßlichkeit, die aber der späte Künstler durch wahres Gefühl ersetzt. Ein leises Klagen tönt aus seinen Bildern. Die Mühseligen und Beladenen, die sein Pinsel so meisterhaft wiedergegeben hat, erscheinen jedoch nie anklagend, sondern stets in einer Atmosphäre, die von einem poetischen Hauche verklärt ist. Der Meister, ein bewußter Jude, in dem die jüdische Tradition so sehr lebendig war, daß er fast nur hebräisch schrieb,

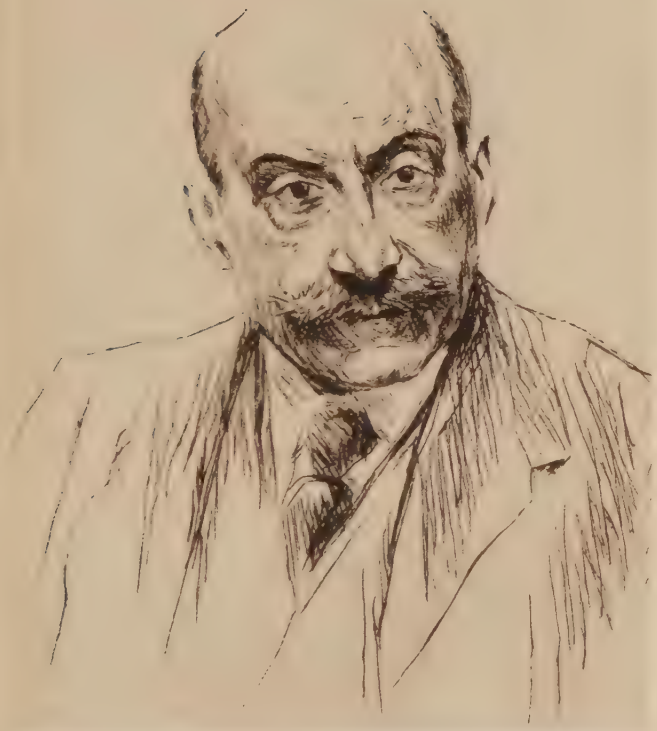
Jozef Israels: Ein Sohn des alten Volkes

war einer der Größten seiner Zeit, dem das bescheiden begrenzte Leben höchster Ausdruck der Kunst bedeutete.

So war er auch befähigt, das Bild zu schaffen, das wie noch nie zuvor ein anderes Kunstwerk die jüdische Seele erklingen ließ, „Der Sohn des alten Volkes". Der unscheinbare Trödeljude, der Mensch, der in der einfachen Beschränktheit seines Daseins vor uns erscheint, ist nicht nur Ausdruck eines Menschengeschickes, sondern Typus des ganzen jüdischen Lebens. Was Hirszenberg in seinen beiden vielfigurigen Bildern „Golus" und „Das schwarze Banner" geben wollte, was aber nur ganz verhalten zu uns herüberklingt, das spricht als ein Seelendokument aus den tieftraurigen Zügen dieses Mannes, der einsam und verlassen, still und resigniert dort auf den Stufen hockt und wie eine Erklärung des Bibelwortes erscheint: „Still und stumm sitzt er da, denn er hat es auf sich genommen."

Derjenige, der sich am meisten zu Israels hingezogen fühlte und in mancher Beziehung als sein Schüler gelten kann, ist eine dieser Gefühlswelt vollkommen diametral gegenüberstehende Persönlichkeit: Max Liebermann, dem als dem bedeutendsten lebenden Vertreter des deutschen Impressionismus vor Jahresfrist die ganze Welt zu seinem achtzigsten Geburtstag huldigte, ist durch seinen scharfen Intellekt nie von der strengen Sachlichkeit abgeirrt.

Weil man bei ihm nichts von Pathos und Sentimentalität verspürt und seine Kunst bisweilen eher trocken als phantasievoll erscheint, glaubte man, ihm manchmal die Schwungkraft des Genies absprechen zu können. Er entstammt einer ganz anderen Atmosphäre als der in den engen Judengassen Amsterdams aufgewachsene Israels. Liebermann ist Berliner. Er ist der Sohn einer angesehenen jüdischen Kaufmannsfamilie. Er erkannte dank seiner schnellen Intelligenz und seines impulsiven Temperamentes als erster die großen Errungenschaften der französischen Impressionisten, und zwar zu einer Zeit, da die deutsche Kunst sich noch in provinziell engen Bahnen bewegte. Er wagte es, gegen die Kunst der Philosophen, die mit Literatur und Poesie belastet, ihren Werken stets einen Inhalt geben zu müssen glaubten, eine Sachlichkeit zu proklamieren und, unbekümmert um den Kampf der Meinungen, von einem eminenten Willen getrieben, die Kunst von traditioneller Abhängigkeit zu befreien. Mit einer ungeheuren Beherrschtheit verstand er es, die ihm innewohnenden Kräfte zu disziplinieren und sich die jugendliche Spannkraft bis in das hohe Alter zu bewahren. Aber diese Kunst, aufgebaut auf einer absoluten Kontinuität, entbehrt doch nicht, mag sie manchmal etwas nüchtern erscheinen, der inneren Glut und der Menschlichkeit. Sie gipfelt in einem Lebenshymnus, dem diese Welt in allen ihren Äuße-



Max Liebermann: Selbstbildnis *Radierung*

Mit Genehmigung des Verlages Paul Cassirer, Berlin

rungen als das Höchste der Kunst erscheint, und in dem sie, in dem Abglanze ihrer Reinheit vor unser Auge tretend, uns ganz in ihrem Banne gefangen hält.

Und wieder zeichnet das Thermometer einen anderen Grad künstlerischen Temperamentes, wenn wir das Schaffen Lesser Urys betrachten. Das, was uns an Liebermann nicht gleich herankommen läßt, diese oft etwas reservierte Nüchternheit und Sachlichkeit, durchbricht Ury von vornherein durch ein ungezügeltes Temperament, dem die Ausgeglichenheit seelischen Gleichgewichtes fehlt. Auch er war bereits früh dazu gelangt, die Fesseln einer traditionsbeladenen Kunst abzuschütteln. Aber die Glut drohte ihn zu verzehren. Vielleicht hätte sein Genie ihn zu denselben Höhen gelangen lassen wie einen Israels und Liebermann. Sein unausgeglichenes Leben aber verpuffte immer wieder in Höchstleistungen, die sein wildes Temperament doch nicht zu einer völligen Abgeklärtheit gelangen ließ. Das Geschick des einsamen Künstlers, der seine Mission nicht ganz erfüllen kann und der trotzdem mit zu den Besten gerechnet werden muß. Das Erbe seiner Rasse, das Aufjauchzen und Resignieren, das Unstete eines übervollen Herzens, ist der Ausdruck seiner Kunst. Er versteht es, dem Pinsel unerhörte Farbenkaskaden zu entlocken und ihre Skala von der feinen Lyrik in träumerischen Landschafts-

pastellen bis zur dramatischen Darstellung der brausenden Großstadtwelt zu steigern. Das Impressionistische des Augenblicks weiß er mit genialer Blitzhaftigkeit festzuhalten. Aber in seinen Monumentalgemälden, in denen er als Jude die ersten Menschen und den Untergang Jerusalems darzustellen versucht, überklingt der Intellekt das künstlerische Gestaltungsvermögen und bleibt im unbefriedigenden Problematischen hängen. Allerdings scheint sich die Meisterschaft seines Altersstils auch über dieses letzte Hemmnis hinwegzusetzen. Der vor wenigen Monaten entstandene Moses, der vor seinem Tode noch einen Blick in das Land der Verheißung wirft, das ihm nur von ferne zu sehen vergönnt ist, ist ein Bild von jüdischer Monumentalität in jüdischem Geiste. Nicht der Vorgang des scheidenden Moses ist das Ergreifende dieser Darstellung, sondern die Atmosphäre der Versöhnung, das ineinander Übergehen von Mensch und Natur, eingetaucht in das milde Licht des schwindenden Tages, da alle Kontraste durch die letzten Strahlen der Sonne vergoldet werden.

Mit dem Beginn des Impressionismus erweitert sich das Arbeitsfeld der Maler insofern, als sie neben dem Pinsel auch die Radiernadel und die lithographische Kreide verwenden. Es liegt im Wesen dieser Kunst, daß sie sich mit dem Stift Rechenschaft zu geben verlangt, und es ist daher natürlich, daß

Max Liebermann: Judenviertel in Amsterdam

Mit Genehmigung des Verlages Paul Cassirer, Berlin

die Schwarzweiß-Kompositionen zu den graphischen Künsten überleiten, da hier mancherlei Probleme der Licht- und Schattenwirkungen, durch die Art der Technik gebunden, einen prägnanteren Ausdruck erhalten. Galt den früheren Künstlern die Zeichnung nur als Vorbereitung zu dem mit dem Pinsel endgültig auszuführenden Werke, so wird nunmehr die Graphik eine neben der Malerei geübte Kunst. Der Maler ist nicht mehr vom Graphiker zu trennen. Pissarro hat 104 Radierungen und 40 Lithographien geschaffen. Jozef Israels' Radierungen haben zur Popularität des Künstlers wesentlich beigetragen. Das graphische Werk Max Liebermanns ist das Oeuvre eines der bedeutendsten Klassiker des 19. Jahrhunderts. Bei Lesser Ury hat es sich erst im letzten Jahrzehnt entwickelt, doch auch bei ihm, dem die leuchtende Farbe Urwesen seiner Kunst ist, ist die Radierung und Lithographie zum vollgültigen Ausdrucksmittel seines künstlerischen Schaffens gediehen.

Die vier genannten großen Meister, bei denen sozusagen vier verschiedene Temperamente sich in derselben Richtung künstlerischer Ausdrucksform entwickeln, sind für die europäische Kunst Wegbahner und Führer geworden. Der portugiesische Jude Pissarro entwickelt sein Talent in klarer Stetigkeit. Seiner Tradition folgt auch sein Sohn Lucien, der sich zuerst den Neoimpressionisten anschließt,

dann aber ganz zur Graphik und zum Buchschmuck übergeht und in London die sogenannte Eragny Press gründet. Israels ist der letzte Maler des 19. Jahrhunderts, in dem sich Gemüt und Innigkeit zur Alliebe der Menschheit vereinigt und der auf dem Gipfel dieser reinen Menschheit schafft. Auch sein Sohn wurde eine bedeutende Künstlerpersönlichkeit. Isaac Israels, der heute noch in dem traditionellen Hause des Vaters im Haag lebt, ist vielleicht der einzige bedeutende, lebende holländische Künstler, der zu der französischen Schule des Impressionismus gerechnet werden kann. Liebermann, der scharfe Intellekt, hat durch die Konsequenz seines Schaffens einer ganzen Generation den Stempel aufgeprägt. Am wenigsten nachhaltig die Wirkung eines Lesser Ury, den sein explosives Temperament zeitlebens daran hinderte, andere in den Kreis seiner Kunst eintreten zu lassen.

Die nähere und weitere Gefolgschaft aber derer, die sich den Meistern anschließt, wird bald eine unübersehbare Schar. In Berlin gründete Liebermann mit einigen Freunden die Berliner Sezession, die um die Jahrhundertwende herum der Sammelpunkt aller strebsamen Maler wurde. Die Reichshauptstadt zieht die Künstler mehr und mehr an. Das geistige Leben gewinnt an Spannkraft, und überall sprießen Talente, die beachtenswerte Leistungen vollbringen. Ernst Oppler, einer bekannten jüdischen Künstlerfamilie

Lesser Ury: Moses sieht das gelobte Land

entstammend, hat seinen Weg über England und Holland genommen und wird in Berlin ein angesehener Gesellschaftsmaler von besonderer Note. Auch Josef Oppenheimer, der bereits in England und Amerika auf dem Gebiete des repräsentativen Gesellschaftsbildes Erfolge erzielt hatte, entwickelt sich zu einem der gesuchtesten Porträtisten, wie auch Eugen Spiro in diese Kreise nach längerem Aufenthalt in Paris immer mehr hineinwächst. Gar zu früh wurde diesem Künstlerkreise der junge hoffnungsvolle Hugo Krayn entrissen, der durch seine Proletarierbilder erschütternde Dokumente des Großstadtlebens gab. Benno Becker, Friedrich Feigl, Hans Gerson und Eduard Herstein sind als bedeutende Landschafter zu nennen. Ein feinsinniger Maler, den seine gar zu stille Zurückgezogenheit nie so recht zur Geltung kommen ließ, war Max Fabian. Die durch Lovis Corinth bewirkte Malkultur drückt sich vornehmlich in den Werken seiner Frau Charlotte Berend und in denen des Rigaer Künstlers Leo Michelson aus. Ein Künstler von erstaunlicher Vielseitigkeit in der technischen Darstellung eines Sondergebietes ist Emil Pottner. Von der Landschaft als Maler ausgehend, entdeckte er seine Liebe für die gefiederte Welt und wurde einer ihrer lebensvollsten Interpreten in der Malerei und Graphik, nicht zuletzt aber auch in Keramiken und feinen Porzellanfiguren.

Auch Leonid Pasternak, der einer Paduaner, im 18. Jahrhundert in Odessa eingewanderten Familie entstammt und bereits 1894 Professor an der Moskauer Malschule wurde, ist dem deutschen Kreise zuzurechnen, da er in München ausgebildet wurde und sich seit dem russischen Umsturz in Berlin niedergelassen hat. In Rußland schuf er verschiedene Bildnisse Tolstois, die besonders als Lithographien allgemein bekannt wurden. Von einer Palästinareise brachte er fein empfundene Landschaftsaquarelle mit, die, wie nur wenige Orientbilder, das Leuchten der Sonne und die in Palästina so merkwürdig wirkenden Schlagschatten, dieses Unvermittelte zwischen stechendster Helligkeit und geheimnisvollem Dunkel, in meisterlicher Weise wiedergeben. Seine Hauptdomäne aber ist das Porträt. Hier zeigt sich sein eminentes Können. Scharfe Charakteristik und lebensvolle Darstellung verleihen diesen überaus flott gemalten Bildnissen einen besonderen Reiz.

Aber auch in den andern Ländern sind Kräfte in ähnlicher Weise wirksam. Der Schwede Ernst Josephson, dessen Familie der Kunst noch zwei weitere bedeutende Mitglieder geschenkt hat, da die beiden Brüder seines Vaters als hervorragende Musiker und Theaterdirektoren wirkten, kann den Ehrentitel eines Erneuerers der modernen schwedischen Malerei für sich in Anspruch nehmen. Er war durch die Schule der Impressionisten in Frankreich gegangen,

Lesser Ury: Jacob segnet Benjamin — *Lithographie*

hatte vor allem in Manet den großen Lehrer gefunden und sich in Paris zu einem bedeutenden Porträtisten entwickelt. Dann ging er nach Spanien und dort schuf er die großen Gemälde, die neben Temperament und Verzückung eine merkwürdige Mystik enthalten. Der „Neck" schildert den Aufruhr der Natur; das Rauschen und Brausen einer Waldquelle wird verlebendigt, da eine Spukgestalt inmitten der Einsamkeit eine schauerliche Melodie ertönen läßt. Nicht minder großartig ist das Gemälde „Spanischer Tanz". Die Werke, die zunächst wenig Anerkennung fanden, gelten heute als die bedeutendsten der jungen schwedischen Kunst. Ihr Meister aber, vielseitig begabt, da er sich gleichzeitig als Musiker, Sänger und Schauspieler betätigte, war eine zu explosive Natur, als daß sein durch die tägliche Not geschwächter Körper die in ihm wirkenden Gegensätze hätte ertragen können. Mit siebenunddreißig Jahren verfiel er in geistige Umnachtung; noch viele Jahre lebte Schwedens größter Maler in einem Dämmerzustand geistiger Hilflosigkeit, bis der Tod ihn erlöste.

Rußland, die Heimat so vieler künstlerischer Talente, die aber fast alle ihre Ausbildung und ihren bleibenden Aufenthalt im Auslande fanden, vieles jedoch von der Eigenart des slawischen Mutterlandes nach dem Westen mitbrachten, um es dort dem Neuerschauten und -erlebten in besonderer Ausdrucksform zu untermischen, hat einen Landschafter her-

vorgebracht, der als einer der bodenständigsten zu gelten hat. Isaak Levithans Gemälde erzählen von dem öden weiten Lande, seinen Wäldern und abgeschiedenen Dörfern und der schweren, trägen Scholle voller Melancholie mit so unendlicher Liebe, daß er als der innigste Künder der russischen Landschaft und Volksseele anzusehen ist, dessen Empfinden der Lyrik eines Turgenjew gleichkommt.

In Frankreich müssen wir in der Schar derer, die der impressionistischen Richtung folgen, vor allem den Maler der sozialistischen Weltanschauung, Jules Adler, hervorheben, der durch seine Schilderungen aus dem Arbeiterleben die soziale Ideenwelt Frankreichs vertieft und gefördert hat. Seine Gemälde, die sich zum großen Teil im Petit Palais zu Paris befinden, sind monumentale Darstellungen von formaler Eigenheit, da er es versteht, Mensch und Landschaft in eine besondere künstlerische Synthese zueinander zu setzen.

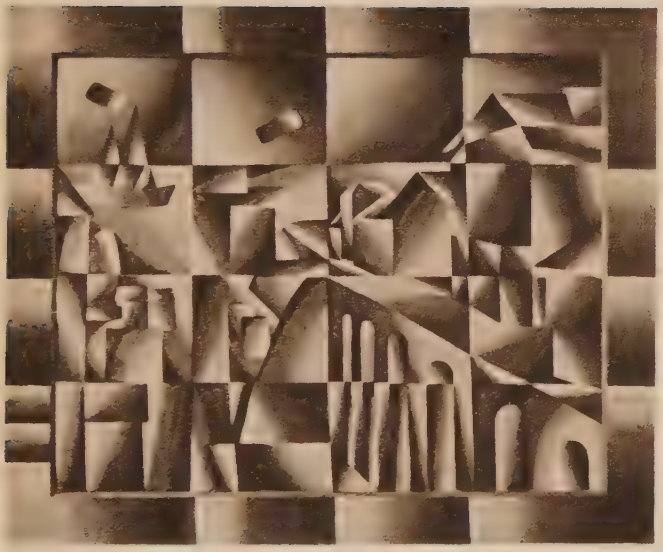
Paris, diese mondäne, von einem merkwürdig prickelnden Leben durchtoste Metropole geistig-künstlerischer Kultur, hat nach dem Kriege wieder viele strebsame Jünger, besonders aus dem Osten, angezogen. Bereits als Neunzehnjähriger kam aus Krakau Moses Kisling dorthin, als die neuen Lehren des Kubismus durch Picasso propagiert wurden. Seine starke Vernunft ließ sich aber von keiner in ein Programm eingespannten Richtung beeinflussen. Er

Leonid Pasternak: Hermann Cohen in Marburg. Lithographie

entwickelte von vornherein, ohne jemandes Schüler zu sein, eine geradezu erstaunliche Konsequenz, mit der er seine Kunst aufbaut. Auch Eugen Zak, eine zwar ganz anders geartete Natur, phantasiereich, graziös, und von der heiteren Empfindsamkeit eines Puvis de Chavannes, bleibt inmitten der modernen Kunstströmungen unabhängig. Mané Katz, der die Reminiszenzen seiner Heimat in schemenhaften Gestalten darstellt, stammt aus dem ärmlichsten Milieu des russischen Ghettos, und Issachar Ryback aus Elisabethgrad entwickelt sich zu einem mit großem Talent begabten Maler von westlicher Malkultur. Unter den Pariser Künstlern darf auch die begabte Maxa Nordau, die Tochter Max Nordaus, nicht vergessen werden. Auch der 1897 in Aussig geborene, jetzt in Berlin lebende Ernst Neuschul ist diesem Kreise zuzuschreiben. Er besitzt eine starke Begabung für große Flächen, die eine gründliche Kenntnis der Formen, gebildet durch eifriges Naturstudium, aufweist und ihm die Fähigkeiten zu monumentaler Malerei gibt. Amadeo Modigliani aus Livorno rang vergebens nach Anerkennung und wurde, von Hunger und Elend zermürbt, 1920 dahingerafft. Schließlich muß der ganz zum Franzosen gewordene, auch durch die geschickte Umstilisierung seines Namens französisierte Rumäne Jules Pascin, der eminent geschickte Maler und Zeichner der Decadence, genannt sein.

Die in Ungarn lebende Künstlergeneration hat am längsten das von den Wienern gepflegte Genre eines Moritz von Schwind beibehalten. Gyula Basch ist durch Porträts und Genregemälde hervorgetreten. Auch Lajos Bruck, der hauptsächlich in Paris und London tätig war, wurde ein begehrter und geschätzter Genremaler. Magyar Mannheimer ist in seinen Landschaften bereits zu wesentlich freierer und lockerer Malerei gelangt, während das Figurale den Weg durch die Münchener und Wiener Schule verrät. Aber erst Adolf Fényes ist der führende Meister des Impressionismus. Der aus dem Fache der Rechtswissenschaft hervorgegangene Künstler erregte durch einen Zyklus von Gemälden „Das Leben der Armen" großes Aufsehen. Der in diesen Bildern zur Schau getragene Realismus war ein kühner Vorstoß. Diesem folgte eine lange Reihe von Landschaften und schließlich Gemälde, die das schlichte Kleinstädterleben darstellen, in denen der Künstler seinen Stil immer mehr vereinfachte, um schließlich im Stilleben die äußerste Form impressionistischer Bildwirkung zu erzielen. Seinem von einem unbeirrbaren Temperament getragenen künstlerischen Wirken verdankt Ungarn ein wesentlich Teil modernen Kunstempfindens.

Die Wanderung durch die moderne Kunst aller Länder zeigt überall jüdische Künstler in den vorderen Reihen. Heute, wo sich die sozialen und wirt-



Arthur Segal: Helgoland

schaftlichen Schichtungen nicht mehr nach Rassenmomenten kraß voneinander scheiden, ist es oft schwer, den jüdischen Künstler zu erkennen. Der Jude hat sich in den großen Kreis derer, die in den verschiedensten Formen künstlerischen Ausdruck suchen, eingeordnet. Wir finden ihn auch dort, wo die modernste Richtung des Expressionismus den Kampf gegen den Impressionismus aufnimmt und an Stelle einer empirischen Kunst die Dynamik und den Rhythmus zum künstlerischen Erlebnis zu erheben sucht. Ein Künstler wie Max Oppenheimer, dessen Werke hauptsächlich unter der Künstlersignierung „Mopp" bekannt sind, bildet noch die Synthese zwischen den beiden Richtungen, spitzt aber die Charakterisierungsschärfe seiner Porträts derartig zu, daß der Rhythmus bereits die Form zu sprengen versucht.

Auch Rudolf Levy, ein getreuer Schüler der Franzosen und Bewunderer von Matisse, könnte mit Pechstein verglichen werden, über den er sich aber durch kultivierteren Geschmack und Temperament erhebt. Er begann in Karlsruhe als Schreiner und diese gute Handwerklichkeit ist ihm geblieben. An Blumenstücken hat er seine glühende Farbenkraft entwickelt, in Südfrankreich sonnige Landschaften gemalt und schließlich im Porträt sein Bestes gegeben. Auf derselben Mittellinie bewegt sich auch Max Rappaport. Diese Künstler sind vor allen

Dingen bestrebt, ehrlich und einfach zu bleiben und entwickeln durch den Reichtum an Erfahrung eine persönliche Note, da sie dem Chaos der gegeneinanderbrandenden Kunstanschauungen fernbleiben. Durch schweres Leiden zu früh seinem Schaffen entrissen, in den letzten Jahren in Sizilien lebend, hat Rappaport, ebenso wie Rudolf Levy, niemals das Stoffliche in den Vordergrund gestellt, sondern, sich ganz als Maler fühlend die Landschaft — mit Vorliebe allerdings die stille — mit seiner Palette zu fassen versucht.

Arthur Segal erklärt seine Kunst selbst als „die Synthese zwischen Konstruktivismus und neuer Sachlichkeit". Er geht ganz eigene Wege und versucht, frei von Einflüssen, alle Gegensätze aufzuheben, indem er die abstrakte und geometrische Form mit den konkreten Gegenständen verbindet und so z. B. durch die Bildeinteilung in gleichmäßige Vierecke mit absoluter Konsequenz alle Gegenstände nebeneinanderordnet. Grundriß und Aufriß werden zu einer Einheit, wobei es kein Unter- oder Überordnen mehr gibt. Auch Lyonel Feininger, von der Illustration und der Karikatur herübergekommen, faßt die Landschaft vollkommen konstruktivistisch auf. Bei Ludwig Meidner wird die Gebärde zu ekstatischem Aufruhr. Bei ihm ist alles Bewegung und Unrast. Man fühlt es nur zu genau, daß er noch auf der Suche nach einem Ausdrucksmittel ist, das sei-

Ludwig Meidner: Friedhof im Walde — *Tuschzeichnung*

Aus der Kunstsammlung der Jüdischen Gemeinde, Berlin

nem zerrissenen Wesen und seinen mystischen Gedanken einen Ruhepunkt gewähren soll.

Während ihm das große Schaffen bisher noch nicht gelungen ist, kann Isaak Grünewald in Stockholm als der Führer der expressionistischen Bewegung in Schweden gelten. Er sowohl wie seine Gattin, die als besonders begabte Kinderporträtistin hervorgetreten ist, haben die Kunst eines Matisse nach dem Norden gebracht und bilden den Mittelpunkt des nordischen künstlerischen Lebens.

Auch Holland zählte einen Juden zu seinen besten Künstlern, der allerdings völlig abseits schafft und, von van Gogh kommend, sich durch mehrere Reisen nach Ägypten zu gewaltiger Leuchtkraft seiner Malerei erhob. J. Isaacson schuf 1910 eine Serie von Prophetendarstellungen, in denen sich jüdisches Empfinden in glühenden Farben ausdrückt.

Wenn wir diese lange Reihe der europäischen Künstler durchgehen, so vermissen wir doch bei aller künstlerischen Entwicklung noch immer die eine Note, die diese Künstler aus dem allgemeinen Rahmen als Juden heraushebt. Wir schätzen die Tüchtigkeit und Vielseitigkeit künstlerischer Begabung, wir staunen über die Fähigkeiten, die sie entwickeln, stehen aber doch etwas beschämt beiseite, da wir nirgends auch nur einen Versuch sehen, etwas von einem bewußten Judentum auch zum künstlerischen Erlebnisse zu bringen. Wir erkennen wohl die psy-

chologischen Veranlagungsmomente, die uns diese Künstler besonders interessant machen. Ist aber das jüdische Erlebnis so unbedeutend und von so geringem Widerhall, daß es sich in dem Genremäßigen einer früheren Generation schon vollkommen verausgabt hat? War Jozef Israel's Gemälde des in tiefster Resignation dasitzenden Trödeljuden bereits der höchste Ausdruck der jüdischen Psyche?

Wenn auch der Jude, dem heimatlichen Boden entwurzelt, als müder Wanderer über den Erdball zieht und nur hier und dort ein Ruheplätzchen für kurze Zeit gefunden hat, so ist doch das geistige Erbe, das er seit den Tagen eines Titus als heiliges Vermächtnis mit sich trägt, heute noch der Stab, an dem sich sein müder Körper aufrechthält. Durch die Kämpfe, die er zur Anerkennung seiner Menschenrechte führen mußte, war er von dem geraden Wege einer Selbstentwicklung nur zu oft abgeirrt. Zuviel neue Eindrücke stürmten in der neuen Welt auf ihn ein und übertönten die Stimme seines eigenen Ich. Erst die jüngste Generation, bereits in eine andere Umgebung hineingeboren und an das mannigfaltig brandende Leben gewöhnt, konnte wieder ein bewußtes Judentum aufbauen, und erst sie konnte daher auch in der Kunst ein Ausdrucksmittel finden, nachdem ihr diese Sprache nicht mehr als ein fremdes Idiom für die tiefsten Äußerungen der Seele verständlich war.

Joseph Budko: An der Schwelle

Wir erleben es heute mehr und mehr, daß der jüdische Künstler das Erlebnis aus dem Urgrunde seiner eigenen Seele schöpft, und es wird daher wohl auch die Zeit nicht mehr fern sein, wo man von einer jüdischen Kunst sprechen kann.

Man ist heutzutage noch zu leicht versucht, die Werke dieses kleinen Kreises von Künstlern, bei denen das Jüdische nicht nur an der Oberfläche schwebt, sondern tiefes künstlerisches Erlebnis geworden ist, mit den Werken derer abzutun, die uns von dem Leben und Leiden des Juden in einer anekdotenhaften Weise erzählt und deren Bilder einen gewissen Überdruß an solchen Sujets hervorgerufen haben. Wenn man aber die Werke eines Jakob Steinhardt und Joseph Budko mit diesen vergleicht, so wird man unschwer erkennen, daß sich hier eine ganz neue künstlerische Welt öffnet. Hier wird Kunst Schicksal. Wie die gotischen Dome als steinerne Denkmäler eines Bekenntnisses von tiefer Innerlichkeit und höchster Menschlichkeit in die Lüfte ragen, so erscheinen als Dokumente tausendjähriger Schicksalhaftigkeit nunmehr auch Werke jüdischer Künstler und künden von dem jüdischen Erlebnis.

Jakob Steinhardt veranschaulicht eine Welt, die, in schwermütige Magie getaucht, den Juden in unüberwindbaren Grenzen seines Galutdaseins erschaut. Seine Gestalten tragen ein Verhängnis. Der

Künstler malt die stille Klage, die Trauer, die Verzweiflung und die religiöse Ekstase und läßt uns vor seinen visionären Gesichten oftmals erschauern. Aber diese romantische Versunkenheit stellt nur eine Seite seiner Kunst dar. Der schwerblütige Mystiker wird zum Verkünder einer Verheißung, wenn er in glutvollen Farben das Land schildert, in dem alte, längst verklungene Melodien wieder zu neuer Begeisterung erwachen. Der Landschafter Steinhardt ist der jüdische Optimist, in dem die unstillbare Melodie einer besseren Zukunft erklingt.

Die Problematik, die uns in den Werken Steinhardts entgegentritt und bei der uns durch die Gedankenschwere oft mehr das seelische als künstlerische Erlebnis beschäftigt, bedeutet noch nicht den letzten Ausklang des Kunstwerkes. Wir verlangen von ihm ein Mehr. Form und Farbe müssen mit Erlebnis werden. Das, was die großen Impressionisten erstrebten, daß das Kunstwerk durch seine Existenz allein schon zu uns spricht, das hat bisher als jüdisches Kunstdokument nur einer zu geben vermocht, der sich eben ganz als Jude fühlt und nichts sein will als nur Jude, der in der frühesten Kindheit diese Atmosphäre jüdischen Empfindens eingesogen hat und dessen Blut nicht durch eine überfeinerte Kultur und das Streben nach freierem Leben verwässert wurde: Joseph Budkos Gemälde sind keine erlauschten Geheimnisse. Der Künstler steht nicht

Jakob Steinhardt: Verlassen des Bethauses

abseits von seinen Modellen, sondern ist auch einer von ihnen, der nicht nur früher einmal mit ihnen gelebt hat, sondern auch heute noch, da er aus dieser Umgebung herausgewachsen, mit diesen Menschen seines Blutes und seines Geistes, seiner Tradition und seiner Liebe lebt, leidet und hofft. Er malt nicht mehr die Sabbatstunde und den Jom Kippur, sondern den Alltag und die Alltagsmenschen, den Menschen, wie er sich in seiner absoluten Selbstverständlichkeit gibt. Und da er ihn so ganz natürlich in seiner Umgebung darstellt, so wird bei ihm wieder das Wort wahr, das uns bei der Betrachtung des Israelsschen Gemäldes auf den Lippen schwebte: „Er sitzt da und schweigt." Und da diese Menschen sich so geben, wie sie durch das Schicksalhafte des jüdischen Galutdaseins geworden sind, so erheben sie sich über das Persönliche zum Symbolhaften, dem der Künstler vor allen Dingen durch die Gegenüberstellung der abgekämpften und resignierten Alten mit der von ungestillter Hoffnung zerrissenen Jugend einen erhöhten Inhalt gibt. Budkos Gemälde — es ist noch nicht lange her, daß der Künstler, der seine ersten großen Erfolge als ein Erneuerer jüdischer Kunst auf dem Gebiete der Graphik errungen hat, zur Malerei übergegangen ist — erscheinen anspruchslos und bescheiden wie die Menschen, die er in ihrer Einfachheit und Schlichtheit darstellt. Während Steinhardt in seinen Bildern

immer wieder die ungelöste Frage einer Zukunft aufwirft, ist Budkos Kunst die Schilderung einer gluthaften Gegenwart, in der wir eine neue Generation heranwachsen sehen. Was diesen Bildern ihren noch nicht zur Genüge erkannten Wert gibt, ist die Verbindung von Kunst und Leben; denn was wir letzten Endes in dem Bilde suchen, ist ja Natur, d. h. nicht Problem und nicht Fragezeichen, sondern Natur in dem Sinne, daß das Kunstwerk sich in dem Beschauer verlebendigt.

Das Bild, das in Joseph Budko, durch strenge Zucht gebändigt, zum harmonischen Kunstwerk geschlossen wird, wird bei denen, die über die Problematik der jüdischen Zukunft in ihrem bewußt jüdischen Herzen noch nicht zu einer Klarheit gelangen können, die aber die Notwendigkeit eines jüdischen Ausdrucks in der Kunst suchen, gesprengt, aber nicht zu einer Lösung gebracht. Marc Chagall malt nicht seelische, sondern intellektuelle Vorgänge. Die Dynamik des Expressionismus wird bei ihm zum seelischen Dualismus. Die Neigung zur Gebärde und Ekstase löst sich bei ihm zu merkwürdigen Bildanalysen auf, wobei es ihm aber nicht gelingt, diesen Einblick in den seelischen Vorgang durch zu weitgehende Intellektualität überzeugend zu gestalten. Er erschreckt durch den Spuk des Irdisch-Gruseligen. Er ist der jüdische Visionär, geladen mit all der Mystik, die er in der chassidischen Umgebung

Marc Chagall: Der Rabbi *Radierung*

Mit Genehmigung des Verlages Paul Cassirer, Berlin

des traurig-öden Heimatörtchens an der Düna bis zu seinem zwanzigsten Lebensjahre in sich aufgenommen. Der Hang zum Absonderlichen und Außerordentlichen drückt sich in rücksichtslosen Schilderungen einer Traumwelt aus, die sich durch die westlichen Einflüsse nicht etwa verflüchtigt, vielmehr gerade dort noch mehr in den heimatlich erdhaften Gedanken verdichtet. Seine Welt ist die der Legende, ist die Mystik des Baalschem, das Ungeheuerliche.

Auch Jankel Adler versucht in seinen realistischen Darstellungen, die ebenfalls mit mystisch-traumhaften Zügen des Chassidismus verknüpft sind, einen Ausdruck für die Leiden des Ostjudentums zu finden. Selbst die stärkere Farbenglut Henoch Barczynskis vermag hier über das Problemhafte nicht hinauszukommen.

Vom Impressionismus ausgehend, kam Nathan Altman, der nach kurzem Pariser Aufenthalt 1912 wieder in seine russische Heimat zurückkehrte, zum Kubismus. Die 1914 entstandenen Ornamentzeichnungen für eine Bibelillustration sind Versuche, die Motive alter jüdischer Volkskunst auf konstruktive Formen zurückzuführen. Nach der Revolution von 1917 wandte er sich der Plakatkunst zu, worin er abstrakte Kompositionen mit Kohle, Email, Pappe, Sägespänen und Lack arbeitete. Seit 1924 in Moskau tätig, schuf er neben Theaterdekorationen Plastiken, darunter das Denkmal für Röntgen in Leningrad, Reliefs,

Briefmarkenentwürfe und Buchdeckelzeichnungen. Altman ist der Typus des revolutionären Künstlers, vielseitig begabt, seine Kunst hauptsächlich zur Propagierung der revolutionären Idee verwendend.

Vielleicht gelingt es uns erst bei Erfüllung des tausendjährigen Wunsches, bei Erneuerung des entwurzelten Menschen auf der alten heimatlichen Erde, eine jüdische Kunst zu schaffen, bei der wir nicht nur in dem psychischen Untergrund das Wesenhafte zu suchen haben; vielleicht bleibt es aber das Geschick, daß dieses verschüttete Reich nur immer seine Sendboten hinausschickt in die allgemeine Welt, um durch sie zu künden, daß der jüdische Geist fortlebt und auch dort Blüten treibt, wo nur eine fremde Erde sich ihm gastlich erschließt.

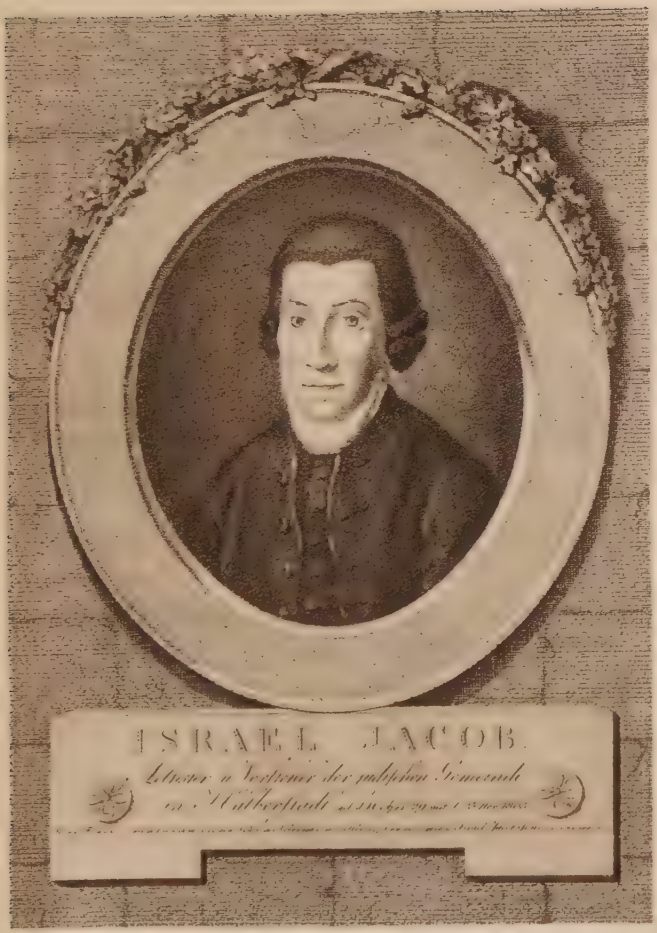
DIE JUDEN IN DER GRAPHIK

Die graphischen Künste, die in vorhergehenden Jahrhunderten Zeiten höchster Blüte erlebt hatten, wurden auch von den Juden in den verschiedensten Formen gepflegt. Kupferstich und Holzschnitt wurden besonders zum Schmucke der Bücher, verschiedentlich aber auch als Einzelblattdrucke verwendet. Einige Namen jüdischer Künstler aus früherer Zeit sind bekannt, doch hatten sicherlich viel mehr als diese sich dieser Kunstübung zugewendet. Das Fehlen der Signierungen erschwert die Nachforschungen nach ihnen. Erst das 19. Jahrhundert bringt auch hierin eine Wandlung.

Das Wesen der Graphik kam dem Kunstempfinden der Juden am nächsten; denn von der Kalligraphie, die sie bereits in frühen Zeiten übten, war der Weg zum Kupferstich gegeben. Man konnte es als geschickter Dilettant hierin schon zu einer gewissen Fertigkeit bringen, konnte aber auch bei

einiger Zeichenbegabung ohne akademisches Studium oder Unterricht eines Meisters sich zu einer bescheidenen künstlerischen Stufe erheben. Der überlegene Verstand konnte hier bei der intimen Arbeit, die der des Gelehrten am Schreibtisch ziemlich gleichkam, sozusagen durch Analysieren des Blattes und das Sichvertiefen in jeden einzelnen Strich und jede feine Linie zu einem Kunstwerk kleinen Formates gelangen, das als Erklärung und Erläuterung einem Texte beigegeben wurde. Freilich ist damit dem Wesen der Graphik noch lange nicht Genüge getan, denn auch diese Kunst verlangt den ganzen Menschen und erfordert gerade infolge der Beschränkung auf die einzige Schwarzweißwirkung unter Ausschaltung aller Farbigkeit eine Konzentration und künstlerische Bindung, die zu wahrer Vollkommenheit zu bringen, nur den Großen früherer Zeiten beschieden war. Der Rhythmus der Linie z. B., wie es Dürer in seinen gewaltigen Holzschnitten, das Flimmern des Lichtes, wie es Rembrandt in seinen Radierungen gelungen war, sind Spitzenleistungen, denen gegenüber sich das etwas dilettantische Gestammel der Kleinen recht unbeholfen ausnimmt.

Die Künstler, die uns zu Anfang des Jahrhunderts hier vornehmlich interessieren, haben auch wieder auf dem Gebiete des Porträts ihre besten Leistungen zu verzeichnen. Der Kupferstecher Salomon Bennett, 1761 in Plock geboren, bildete sich in Berlin und



B. H. Bendix: Israel Jacob, 1804 *Kupferstich*

wurde sogar 1796 außerordentliches Mitglied der Akademie. Er schuf Kupferstichporträts Friedrichs des Großen und der Königin Luise sowie seines bedeutenden Kollegen Chodowiecki nach dem bekannten Gemälde von Frisch, siedelte 1800 nach London über und genoß in England den Ruf eines tüchtigen Porträtisten. Einige Jahre jünger war der im Haag geborene Salomon Polack, der von 1790 bis 1839 in London verschiedene Porträts radierte. Von den frühen deutschen Kupferstechern sei nur der 1756 in Königsberg geborene Moses Samuel Loewe genannt, der eine Serie von Porträts unter dem Titel „Bildnisse jetzt lebender Berliner Gelehrter mit ihren Selbstbiographien" herausgab, die sich der besonderen Anerkennung Goethes erfreuten.

Der Onkel des berühmt gewordenen Malers Eduard Bendemann, Benedikt Heinrich Bendix, lebte in Berlin als Kupferstecher, wo er an der 1825 eröffneten ersten Berliner jüdischen Gemeindeschule auch als Zeichenlehrer tätig war. Die Höhe seiner künstlerischen Leistungen zeigt uns das Schabkunstblatt des ersten Kantors der jüdischen Gemeinde Aron Baer, das er 1808 schuf. Seine Kunst muß ihn aber nicht recht ernährt haben. Er geriet in schwierige Verhältnisse, die starke seelische Depressionen zur Folge hatten und die ihn 1828 freiwillig aus dem Leben scheiden ließen.

Man hatte leider in den jüdischen Kreisen damals noch kein Verständnis für die künstlerischen Leistungen der Glaubensgenossen. Obgleich Bendix in Berlin in den angesehensten Kreisen verkehrte, in die er als Neffe David Friedländers Eingang fand, mußte er das traurige Los eines unerkannten Künstlers fristen. Nicht viel besser ging es auch den vier Brüdern Henschel, die, aus Breslau stammend, wohl die schöpferischsten jüdischen Künstler ihrer Zeit waren. Merkwürdig das innige Zusammenarbeiten der Brüder, die immer nur als „Gebr. Henschel" firmieren. Ihre Vielseitigkeit ist erstaunlich. Sie verwendeten als erste die erst kurz vorher erfundene Lithographie, in der sie äußerst fein durchgeführte Porträts ausführten. Ihre Geschicklichkeit zeigt sich aber vor allen Dingen in ihren Schauspielerdarstellungen, in denen sie eine sichere Beobachtung des Mimischen beweisen. Die erst vor wenigen Monaten stattgehabte Auktion ihres künstlerischen Nachlasses bewies das noch heute für diese Brüder wache Interesse, die vor allem für die Theatergeschichte von gewisser Bedeutung sind. Trotz aller Aktivität aber konnten die sehr rührigen Menschen es Zeit ihres Lebens nicht zur Anerkennung bringen. Sie sind wenig beachtet und in Armut gestorben.

Auf dem Gebiete der reproduzierenden Graphik ist der englische Kupferstecher Ezekiel Abraham Ezekiel (1757—1806) zu nennen, der zahlreiche Ex-

libris und Porträts nach Reynolds und Opie, sowie ein Porträt des Malers Reynolds stach. Abraham Lion Zeelander, geboren 1789 in Amsterdam, wurde für die von ihm in Umrißstichen ausgeführten Gemälde der Galerie des Königs Wilhelm II. zum Mitglied der Staatsakademie der schönen Künste ernannt. In Budapest wirkte als ein überaus produktiver Künstler Adam Sandor Ehrenreich, der viele Porträtstiche in Punktiermanier fertigte. In Kopenhagen wurde Joel Ballin 1883 zum Lehrer des Kupferstiches an die Akademie berufen, und in Frankreich brachte es der 1819 in Toul geborene, in Paris bis 1894 tätig gewesene Gustave Lévy durch eine große Zahl im Stile der niederländischen Kupferstecher ausgeführter Blätter nach Raffael, Rembrandt und Greuze zur Berühmtheit.

Der bedeutendste aber auf diesem Gebiete, durch sein langes Leben bis in unsere Zeit hineinreichend, war Louis Jacoby, der, 1828 geboren, bis in sein 90. Lebensjahr in Berlin als angesehener Repräsentant einer längst verklungenen Kunst lebte. Sein Hauptwerk war der große Kupferstich nach Raffaels „Schule von Athen", eine Arbeit, an der er einige Jahrzehnte tätig war. Die Wandgemälde im Treppenhause des Neuen Museums hat er graphisch dargestellt und auch eine große Anzahl von Porträtstichen geschaffen.

Das letzte Viertel des 19. Jahrhunderts brachte

den graphischen Künsten einen neuen Aufschwung. Der Kupferstich wurde vollkommen von der Radierung verdrängt. Lithographie und Holzschnitt wurden nicht mehr nur zu Illustrationszwecken verwendet, sondern gewannen künstlerisches Eigenleben. Die Kunst des Impressionismus förderte auch die graphischen Künste. Mit ihr traten die sogenannten Peintres graveurs auf, d. h. die Maler, die dem Bilde auch in Radierung und Lithographie zu der gleichen Höhe wie der Malerei verhalfen. Es bedarf nur des Hinweises auf Namen wie Pissarro, Israels, Liebermann und Ury, um mit diesen vier bedeutendsten Impressionisten der wichtigsten Kunstländer zugleich die hervorragendsten Graphiker zu bezeichnen. Sie sind längst zu Klassikern der Radierkunst und der Lithographie geworden.

Die Zahl der jüdischen Graphiker wächst nun schnell an. In allen Ländern, allen Künstlervereinigungen, die den verschiedensten Kunstrichtungen angehören, finden sich jüdische Künstler von bedeutenden Qualitäten. Einen Überblick über ihr Schaffen zu geben, ist kaum möglich; denn fast alle, die auch als Maler hervortreten, betätigen sich auf diesem Gebiet und setzen neben ihre malerischen Leistungen ebenso bedeutende graphische.

Nur einige Künstler, deren Hauptgewicht die Schwarzweißkunst ist, müssen hier noch hervorgehoben werden. Zu allgemeiner Anerkennung hat

Camille Pissarro: Erntearbeiterinnen *Radierung*

es Hermann Struck gebracht, dessen feine Radierungen eine virtuose Beherrschung der Technik verraten. Besonders seine zarten Kaltnadelradierungen erheben den Anspruch auf künstlerische Leistungen, während die große Reihe seiner Porträts, darunter vieler bedeutender Zeitgenossen, sich mehr im Sachlichen als Künstlerischen erschöpfen. Zu der Zeit des aufblühenden jüdischen Interesses fanden seine Charakterköpfe ostjüdischer Typen und die Darstellungen jüdischen Zeremoniells viel Beachtung. Es fehlt aber diesen Blättern, obgleich sie die Werke eines überzeugten und orthodoxen Juden sind, das Pulsierende des Blutes, da bei Struck das Künstlerische durchaus durch das Verstandesmäßige übertönt wird. Seine palästinensischen Landschaften können trotz der Zartheit der Technik das eigenartig Atmosphärische dieses Landes, das Vibrieren des Lichtes und Leuchten der Sonne nicht überzeugend wiedergeben.

Ganz anders Ephraim Moses Lilien, der in seinen jüdischen Blättern, in deren Geist seine Kunst ganz aufging, eine eigenartige Stilistik herangebildet hat, die aber manchmal durch technische Unvollkommenheiten stark behindert wird. Lilien suchte einen Weg, den man nicht ohne eine gewisse Rührung verfolgt. Er wollte dem Jüdischen in seiner Kunst eine Note verleihen und dieses auch durch eine spezielle Ornamentik betonen. Er suchte die An-

regung hierzu in den frühen Drucken des hebräischen Buches. Eine Lösung zu finden war ihm aber nicht beschieden. Er erkannte die Notwendigkeit der Wiederbelebung des jüdischen Buches, das durch das neue Schrifttum endlich wieder an Interesse zu gewinnen begann. Die Lieder des Ghetto von Morris Rosenfeld sind wohl seine bedeutendste Schöpfung. Die von ihm jedoch begonnene illustrierte Bibelausgabe, die über die ersten Bände nicht hinauskam, muß als ein mißlungener Versuch abgelehnt werden.

Daß sich jüdische Künstler auch auf dem Gebiet der Karikatur betätigt haben und betätigen, verdient deswegen hervorgehoben zu werden, weil der Jude im allgemeinen eher geneigt ist, eine mehr sentimentale als heitere Kunst zu pflegen und auch in Genredarstellungen immer einen elegischen Ton anschlägt.

Frederick Burr Opper, 1857 in Madison geboren, gilt als bedeutender politischer Karikaturist Amerikas. Achtzehn Jahre lang war er Hauptillustrator der bekannten Zeitschrift „Puck" und ging 1899 zum „New York Journal" über, wo er durch seine witzigen Zeichnungen stark auf die öffentliche Meinung im Präsidentenwahlkampf im Jahre 1900 einwirkte. Auch als Illustrator der Werke von Mark Twain hat er sich einen Namen gemacht. Ein zweiter amerikanischer Meister dieses Faches ist der in Worms 1868 geborene Henry Mayer, der 1885 nach Mexiko und später nach Chikago übersiedelte. Er ist in Europa

durch seine Beiträge in den „Münchener Fliegenden Blättern", dem Londoner „Black and White" und dem Pariser „Le Rire", vor allem aber durch seine Karikaturen zum Dreyfusprozeß bekanntgeworden.

In Frankreich erregte der aus Kreslawka stammende Abel Pann durch seine von unerhörtem Sarkasmus und zwingender Komik geladenen Bilder viel Heiterkeit. Seitdem sich der Künstler aber biblischen Themen zugewendet hat, ist er zu einem geistesarmen Illustrator herabgesunken, der eine jüdische Talmikunst voller hohlen Pathos an Stelle des ihm eigenen Humors betreibt.

In Deutschland war Edmund Edel ein viel belachter Illustrator der meisten Witzblätter. Man kennt ihn auch aus seinen meist humorvollen Plakaten, in denen er in Anlehnung an die Franzosen einen durch starke Kontraste wirkenden Plakatstil entwickelte und auf die deutsche Plakatkunst einwirkte.

Dieses neue Kunstgebiet, durch die gewaltig einsetzende kommerzielle Reklame schnell zu großer Popularität gelangt, bot den Malern und Zeichnern neue Möglichkeiten. Schlagende Fernwirkung muß durch eine Art geistreichen Aperçus und scharfe Zeichnung das Auge anziehen, den Kern der Sache herausschälen und durch Bildwirkung den erklärenden Text ersetzen. Es ist bezeichnend, daß der überwiegende Teil der gesuchten Plakatzeichner Juden sind. Durch eine prägnante, auch den Humor

nicht entbehrende Zeichenmanier hat sich Joe Loe (Joel Löwenstein aus Mosbach) einen Namen gemacht. Und schließlich ist als einer der besten und bekanntesten Karikaturisten Berlins Walter Trier zu nennen, der in Plakat, Bühnenbild und Illustration Meisterliches leistet. Seine Kunst oder, besser gesagt, sein Humor erschöpft sich nicht in der Karikaturenzeichnung für Plakat und Buch — wobei auch der entzückenden Kinderbücher gedacht sei —, Witzblätter und Einzelblätter. Auch das Bühnenbild und Dekorationsstück gehört in sein vielseitiges Programm. Besonders als Theatermaler hat er sich durch ebenso amüsante wie künstlerisch bedeutsame Entwürfe hervorgetan, wobei er oftmals den Kitsch in geradezu einzigartiger Weise zu persiflieren versteht.

Ebenfalls über das Witzblatt gelangte Ernst Stern zur Theaterkunst. Seine Zeichnungen für den Simplizissimus, unter der Sonne Th. Th. Heines entstanden, waren mehr kalligraphische Kapriolen, die für ihn nur einen Anfang bedeuteten, eine Entwicklung zu einem besonderen Stil, den er später zu ganz besonderer Dekorationskunst ausbildete. Max Reinhardt entdeckte ihn für das Theater. Bei ihm wurde er der Inspirator der vielbedeutenden Inszenierungen des Deutschen Theaters. Seine Entwürfe bestehen aus zierlichen Figurinen. Die Gesamtbilder komponierte er hauptsächlich in graphischen Blättern, die dann auch der Anlaß zu den bedeutenden Buch-

Joseph Budko: Sabbat *Holzschnitt*

illustrationen wurden, in denen er sich z. B. in den Geist eines Lenz und Büchner besonders vertiefte. Seine ganze Liebe aber gehört E. T. A. Hoffmann. Wohl kein anderer Künstler hat das Wesen des Dichters so trefflich zu erfassen verstanden. Schließlich müssen auch die Illustrationen sowie die Dekorationen zu Wedekinds „Pandora" erwähnt werden.

Zwei Künstler haben sich vor allem um die Entwicklung des russischen Theaters verdient gemacht. Leo Bakst, 1868 in Grodno geboren, hieß eigentlich Rosenberg, wurde als Junge getauft, trat aber später wieder zum Judentum über. Seine Kostüm- und Dekorationsentwürfe für das russische Ballett wurden weltberühmt. Als im Jahre 1910 die „Scheherezada" in Paris aufgeführt wurde, war sein Name in aller Munde. Auch die Inszenierung der „Kleopatra" und Schumanns „Karneval" sind unvergeßliche Entwürfe dieses ganz im Geiste dieser graziösen Tanzkunst schaffenden Meisters, dessen Kunst allerdings mit dem Untergang des kaiserlich russischen Balletts ebenfalls sein Ende fand und der schließlich in dem trüben Bewußtsein, daß seine Zeit vorüber sei, 1924 in Paris starb.

Der andere, dem das heutige russische Theater sehr viel verdankt, ist der bereits an anderer Stelle erwähnte Nathan Altman. Seine abstrakten Kompositionen mit geometrischen Volumen wandte er zuerst bei der ersten Jahresfeier der Oktoberrevolu-

tion an, da er in Leningrad den Urizkiplatz mit Dekorationen schmückte. 1921 schuf er die Bühnenbilder zum „Dybbuk", denen 1922 die zu Gutzkows „Uriel Acosta" und Goldfadens „Zehntes Gebot" folgten. Altman verwirft vor allen Dingen das Illusorische der Theaterdekoration und ersetzt es durch reale räumliche Formen. Er widersetzt sich der flach bemalten Leinwand, die nur eine Illusion des Gegenstandes und einer Ausstattung gibt. Hiergegen verwendet er konstruierte Gegenstände, in denen sich die Handlung abspielt. Er malt nicht, sondern konstruiert und baut. Die Farbe wird nur ganz nebenbei angewendet, da sie am meisten die anderen Stoffe imitiert, deshalb aber als alte illusionierende Kunst abgewiesen wird. Die Bühne ist ihm noch ein vorläufiger Zwang, das Theater der Zukunft soll Massenhandlung auf Straßen und Plätzen darstellen. Diese Anschauungen haben dem russischen Theater ganz neue Impulse gegeben, die sich allmählich in der gesamten Theaterkunst bemerkbar machen.

Die Betrachtung graphischer Arbeiten jüdischer Künstler könnte ins Unübersehbare ausgedehnt werden, wenn es nur darauf ankäme, die unzähligen Einzelblätter aller derer zu nennen, die ihre künstlerische Betätigung auf diesem Gebiete üben. Es bereichert unsere Kenntnis nicht, ist an sich auch bedeutungslos, daß viele der auch als Maler bekannten Künstler Graphiken mit jüdischen Sujets schaffen.

Jakob Steinhardt: Aus den „Zehn Plagen" *Holzschnitt*

Wichtig ist vielmehr die Tatsache, daß wir einigen unserer jüngeren Künstler die Wiedergeburt des schönen jüdischen Buches verdanken und damit unser altes Kulturrecht als die geistigen Führer des Schrifttums in moderner Form der Welt dokumentieren. Es sind künstlerische Leistungen, die viel zur Belebung jüdischen Lebens beitragen und beweisen, daß sich die Gestaltungskraft jüdischen Geistes nicht in der literarischen Form erschöpft.

Der produktivste und erfolgreichste Künstler auf diesem Gebiete, dem es gelungen ist, eine Synthese zwischen der Tradition und moderner künstlerischer Gestaltung zu finden, ist Joseph Budko. Ihm verdanken wir u. a. die ersten modernen Illustrationen zur Haggada, äußerst feine, kleine Blättchen, die das Dekorative mit dem Illustrativen zu einer künstlerischen Einheit verbinden. Hier zum ersten Male erwacht die hebräische Initiale zu neuem Leben. Hier finden wir den Kontakt zwischen dem alten Geist und dem modernen Kunstempfinden. Wenn Budko eine chassidische Legende mit Holzschnitten illustriert, so versteht er es, die seltsame Atmosphäre dieser eigenartig mystischen Dichtung in das Kunstwerk hineinzuprojizieren, und wenn er zu einer modernen Ausgabe der Psalmen dekorative Holzschnitte entwirft, so lassen auch diese das Altjüdische wieder aufleben. Selbst kleine anspruchslose Exlibris muten wie altpalästinensische Münzen an. Die gesamte jü-

dische Symbolik wird in mannigfaltigen Zierleisten, Ornamenten und dem verschiedensten Buchschmuck neu belebt.

Neben den Budkoschen Büchern muß auch als eines der hervorragendsten Holzschnittwerke die

Leo Michelsohn: Aus dem Fuchsbuch

Haggada von Jakob Steinhardt erwähnt werden. Auch ihm gelingt die Formulierung einer typisch jüdischen Note, die jedoch im Vergleich zu der lyrischen Feinheit eines Budko mehr mit der Dramatik wuchtiger Schwarzweißblätter arbeitet. Noch einiger anderer Werke muß hier gedacht werden. Der bereits genannte Maler Leo Michelson hat zu

Rahel Szalit: Fahrt zur Hochzeit — *Getuschte Zeichnung*

Aus der Kunstsammlung der Jüdischen Gemeinde, Berlin

dem Fuchsbuche des Berekhja ben Natronai und zu dem Heldenbuch Sepher hajaschar Holzschnitte entworfen, die zu den besten Illustrationen eines altjüdischen Buches gehören, und schließlich reiht sich hier noch eine Künstlerin an, der es vorbehalten geblieben war, die jüdisch-novellistische Illustration zu schaffen. Durch die Dichtungen eines Mendele, Scholem Alejchem und Perez ist uns eine besondere Welt jüdischen Lebens und jüdischer Einstellung eröffnet worden. Die lebhafte Phantasie und der eigenartige Humor, der sich in einer grotesken Kunst kundtut, wie sie die jidische Literatur in unvergänglichen Werken zur Darstellung gebracht hat, zeigt die Seele des Ostjuden in ihrer naiven und oftmals erschütternden Innerlichkeit. Das Bizarre dieser tragikomischen Gestalten, die in weltfremder Unbekümmertheit das bißchen Sonnenschein, das in diese Niederungen des Lebens dringt, auffangen, versteht Rahel Szalit in ihren lithographischen Illustrationen zu verlebendigen.

Wenn wir daher heute bereits auf die zahlreichen Werke hinweisen können, die die graphischen Künste als typisch jüdische Erzeugnisse hervorgebracht haben, so können wir mit gewissem Stolz bekennen, daß der bildnerische Geist des Juden hier am weitesten selbstschöpferisch vorgedrungen ist und das Wesen jüdischer Kunst in eine besondere Form zu gießen verstanden hat.

DIE JUDEN IN DER PLASTIK

Lau saasse l'cho fessel — Du sollst dir kein Götzenbild machen. Das Wort vom Sinai, das strenge Verbot, vor einem Bilde niederzuknien und es anzubeten, ist die Mahnung an ein Volk, gegeben zu einer Zeit, da die alte Welt in Idolen erstarrte. Oft mußten die jüdischen Propheten den Kampf gegen den Astartekult aufnehmen und immer wieder das Volk ermahnen, nicht dem Baal, dem leibhaftigen Götzen, zu dienen, sondern die Ehrfurcht vor dem unsichtbaren, einzigen, geistigen Gotte zu pflegen. Diese Worte: „Du sollst dir kein Götzenbild machen" klangen aber auch weiterhin fort und wurden nur gar zu oft ängstlich und fälschlich ausgelegt, indem man vor jeder Nachbildung zurückscheute. Wenn sich auch die Anschauungen des öfteren gelockert hatten und Versuche unternommen wurden, auch bildnerischen Schmuck anzufertigen, so blieb doch die Hemmung eine so allgemeine, daß wir auch

bei den Juden der späteren Zeiten nur ganz ausnahmsweise eine Betätigung auf diesem Gebiete finden.

Hinzu kommt die dem Juden eigentümliche mehr geistige als künstlerische Veranlagung. Die Neigung zu ausgesprochen geistiger Durchdringung aller Erscheinungen, das mystische Denken und die intellektuelle Spekulation mußten ihn notgedrungenerweise von der Anschauungs- und Empfindungswelt fernhalten, die in dem Erlebnis der Form rhythmische Harmonie empfindet. Ein Weiteres kommt hinzu. Der Jude als Orientale tritt den künstlerischen Erscheinungen mit einem sinnlichen Gefühl gegenüber, das sich zunächst in großer Farbenfreudigkeit ausdrückt. Der jüdische Miniator geht nicht von dem Rhythmus der Linie aus, sondern findet in der Ausmalung der Bilddarstellungen seine Freude und sein Genüge. Dort, wo es angängig ist, werden, wie wir gesehen haben, die Synagogen farbig ausgestaltet und zwar so, daß man die Fläche über und über mit grellen Farben bedeckt. Man schmückt das Gotteshaus, indem man die prominenten Stellen mit bunten Stickereien behängt. Man gestaltet den Raum feierlich, indem man in ihm viele Lichter entzündet, versteht es aber nicht, ihm durch Form und Gestalt ein besonderes Aussehen zu geben. Man rückt die Gegenstände wahllos zusammen, durchschneidet das Innere mit Säulen und Pilastern selbst auf Kosten der Zertrümmerung der Raumwirkung, macht aus dem er-

höhten Mittelpunkte des Almemor keinen ruhigen Zentralpunkt, sondern läßt auch hier eine mehr farbige und unruhige, meistens ganz willkürliche Form walten, die durchaus nichts mit architektonischem Gefühl zu tun hat. Dort, wo das Formgestalten sich am ehesten hätte entwickeln können, wird überhaupt nicht der Versuch gemacht, das Tektonische und Plastische zum Ausdruck zu bingen. Auch in der Friedhofskunst sehen wir, daß die strengen Formen nur selten verwendet werden, hingegen eine künstlerisch-plastische Ausschmückung der Steine in dem Augenblick mit besonderer Hingabe gepflegt wird, da das Malerisch-Krause des Barock in den Vordergrund tritt. Die plastische Darstellung des Reliefs, oftmals von so bezaubernder Innigkeit des Gedankens getragen, genügt nicht, man wendet vielmehr auch hier noch obendrein die Farbe an und überzieht Grabsteine, besonders in den bildlichen Teilen, mit einer grellen Buntheit.

Rhythmus und Form, die absolute Kunst, die, allem Spekulativen und Gedanklichen fern, das reine Kunsterlebnis bedeutet, das harmonische Klingen, das die Erscheinungen in das geheimnisvolle Auf und Ab von Licht und Schatten hüllt, dieses Problem des Nichtgeistigen, sondern Erfühlens der Daseinswelt lag dem Juden genau so fern, wie sich die geistigen Bestrebungen von Zion von denen der Akropolis in Athen schieden.

Man hat nicht mit Unrecht den Satz geprägt, der Jude höre mit den Augen und sehe mit den Ohren. Das durch die Iris aufgenommene Bild wird von ihm sofort in der Werkstatt des Gehirnes verarbeitet. Hier wird es seziert, zerkleinert, analysiert und durch den ungeheuer präzise arbeitenden Organismus des Empirischen nicht nur auf seine Erscheinungsform, sondern vor allem auf seine Erscheinungsberechtigung hin geprüft. Das Gehörte wird in derselben Werkstatt in ein phantastisch-phantasievolles Bild gewandelt und erscheint vor dem geistigen Auge als ein Irreales. Man war zu lange daran gewöhnt, den Blick über die Erde zu erheben, als daß man in den Erscheinungen auf der Erde das Ideal einer künstlerischen Vollkommenheit suchte.

Diese Probleme haben nicht nur für die Plastik Geltung, sondern äußern sich auch in der Architektur, deren Erscheinungen mit ihr parallel laufen.

Den Höhepunkt palästinensischer Kunstübung glaubten wir in den Münzen erkennen zu können. Die Reliefgestaltung in Form der Plakette und Münze bedeutet auf plastischem Gebiete ungefähr ein Ähnliches wie die Graphik auf dem Gebiete der Malerei. Sie tendiert noch mehr zum Malerischen, kann ohne zu große Einbuße das Zeichnerische der Einzelform vertragen und gibt der dem jüdischen Geiste so nahekommenden Symbolik Gelegenheit zu einer künstlerischen Gestaltung.

Allerdings konnten sich ja die Juden infolge der politischen Entwicklung nur kurze Zeit dieser Kunst hingeben und hatten dann Jahrhunderte lang keine Gelegenheit mehr, sich hierin zu betätigen. Daß wir im Mittelalter häufig von jüdischen Münzmeistern hören, hat wohl nur selten etwas mit dem künstlerischen Ausprägen der Münzen zu tun, da es sich meistens nur um die finanzielle Tätigkeit eines Münz- und Zollpächters handelte. Vielleicht setzte dieser nur aus diesem Grunde auch sein Münzzeichen darauf, wie wir es z. B. bei den Obolen des ungarischen Königs Bela IV. (1235—1270) finden, die mit einem Alef bezeichnet sind. Der Münzmeister Jechiel des Würzburger Bischofs Otto von Lobdenburg (1207 bis 1223) gab Stücke mit der hebräischen Bezeichnung seines Namens heraus. Am merkwürdigsten sind jedoch die Münzen des Polenkönigs Mieczylaws III., die neben dem hebräischen Namen auch verschiedene hebräische Legenden zeigen.

In der Mitte des 18. Jahrhunderts aber trat ein Medailleur auf, dessen künstlerisches Schaffen wir genau verfolgen können und den wir als einen hervorragenden Meister seines Faches kennenlernen.

Jakob Abraham, 1723 geboren, kam vermutlich als Kind nach Mecklenburg-Strelitz, lernte in Polnisch-Lissa Steinschneiden und Gravieren und kam 1750 nach Berlin, wo er für die königliche Münze Stempel anfertigte. Durch die Unruhen des Sieben-

Medaillen von Abraham Abramson

a) Moses Mendelssohn *b) Marcus Herz* *c) Daniel Itzig*

jährigen Krieges wurde er in den verschiedensten Städten herumgeworfen und kehrte erst 1760 nach Berlin zurück, wo er bis zu seinem Tode, 1800, als königlicher Medailleur an der alten Münze tätig war. Von ihm stammen u. a. die Medaillen auf die friderizianischen Siege im Siebenjährigen Kriege und der neue preußische Adler auf den Talern Friedrichs des Großen, der nach dem Urteil eines der besten Kenner der preußischen Numismatik „die schönste und charakteristischste Kehrseite aller preußischen Münzen ist".

Bei seinen Medaillen bediente sich Abraham meist der Entwürfe von Bernhard Rode und Daniel Chodowiecki, was jedoch zu der irrigen Annahme führte, er habe weder zeichnen noch modellieren können. Dieser Vorwurf ist unberechtigt, denn verschiedene seiner Medaillen beweisen, daß er sich durchaus nicht mit hergebrachten Formen begnügte, sondern auch eigene Wege zu gehen bemüht war. Die Porträts des Oberkonsistorialrates Joh. Friedr. Burg und des Arztes Cothenius, nicht zuletzt die Komposition auf der Rückseite der Medaille von Joh. Heinr. Formey, sind so formsicher modelliert, daß sie trotz der Vorzeichnung von anderer Hand als bedeutende Leistungen zu gelten haben.

Sein Sohn Abraham Abramson, der sich unter günstigeren Bedingungen entwickeln konnte, setzte das Werk des Vaters fort und wurde einer der her-

vorragendsten Meister seiner Zeit. 1754 in Potsdam geboren, wurde er nach der ersten Ausbildung bei seinem Vater Schüler des Bildhauers Tassaert und bildete sich auf einer mehrjährigen Studienreise, die er auf Staatskosten unternahm und die ihn über Wien, Venedig und Florenz nach Rom führte, zu dem bedeutendsten Medaillenkünstler der Berliner Münze aus. Hier, wo er bis an sein Lebensende im Jahre 1811 eine ungeheuer rege künstlerische Tätigkeit entfaltete, war er nicht nur als offizieller Medailleur beschäftigt, sondern wurde auch von fremden Höfen mit Aufträgen bedacht. Die Akademien Venedig, Florenz, Berlin und Kopenhagen ernannten ihn zu ihrem Mitglied. Aber trotz alledem lebte der seine Zeit weit überragende Künstler in materiellen Sorgen und hatte infolge seiner jüdischen Abstammung mancherlei Zurücksetzung zu erdulden. Er erschöpft sich nicht in den als Staatsaufträge ausgeführten Münzen und Medaillen. Viele bedeutende Männer seiner Zeit hat er im Bilde festgehalten, so daß sein reiches Lebenswerk als ein Stück Zeit- und Kulturgeschichte des geistigen Deutschlands um die Jahrhundertwende zu gelten hat.

Bereits vor seiner Studienreise, die dem Abschluß seiner künstlerischen Ausbildung dienen sollte, begann Abramson — zunächst in Gemeinschaft mit seinem Vater — eine Medaillenserie deutscher Gelehrter, als deren erste die auf Moses Mendelssohn ent-

stand und in der weiterhin Sulzer, Ramler, Spalding, Euler, Wieland, Lessing und Kant erschienen. Von den auf Privatpersonen gemachten Prägemedaillen verdienen noch besonders die ausgezeichneten Porträts von Daniel Itzig und Marcus Herz hervorgehoben zu werden.

Trotz der schweren Konkurrenz, die er bei Vergebung staatlicher Aufträge an seinen Kollegen bei der königlichen Münze Loos und Posch hatte, war er doch der bevorzugte Künstler, dem die hauptsächlichsten Aufträge übertragen wurden. Wie weit sein künstlerisches Können sich entwickelt hat, zeigen die vor kurzem aufgefundenen dreißig Schwefelabgüsse von bisher unbekannten Porträtmedaillen, die zwischen 1783 und 1795 entstanden, alle seine anderen Arbeiten übertreffend. Es sind Porträts von Friedrich dem Großen und anderen Mitgliedern des Königshauses, von Zieten, dem Minister Heinitz, von Ramler, Chodowiecki, Tassaert, Leibniz und Lessing. Sie vervollständigen das Bild dieses großen Könners, der sich nicht damit begnügte, nur seines offiziellen Amtes zu walten und sich durch Privataufträge als Medailleur zu betätigen, sondern der selber zur Feder griff, um seine Gedanken über die ihn beschäftigende Kunst niederzuschreiben und durch seine Ideen die Kunst zu befruchten. Seine 1795 erschienene Schrift „Ideen zu einer Geschichte der Münzkunst“ muß man allerdings als verfehlt bezeichnen. Dagegen lie-

ferte er einige bemerkenswerte Artikel für die Krünitzsche Enzyklopädie und gab sein Bestes in der kleinen Abhandlung „Versuch über den Geschmack auf Medaillen und Münzen", Berlin 1801.

Abraham Abramson erscheint als eine der bedeutendsten Persönlichkeiten seines Faches und als wichtiger Exponent deutscher Kunst zu einer Zeit, wo auf den anderen Gebieten jüdische Künstler erst zaghaft in den Kreis der bildenden Kunst eintreten.

Neben ihm verlieren die anderen Meister auf diesem Gebiete an Glanz. Von dem 1762 in Hamburg geborenen Abraham Heilbut finden wir nur Spuren seiner Tätigkeit in einer Ausstellung zu Hamburg 1797, wo verschiedene Medaillen von ihm zu sehen waren. Von dem 1780 in Wien geborenen Ascher Wappenstein, dessen Leben 1852 im Wiener israelitischen Spital endete, kennt man einige Medaillen, so die auf den Tod Kosciuszkos von 1819 und auf den damaligen Kronprinzen, späteren Kaiser Ferdinand von Österreich.

In Belgien arbeitet zu Anfang des Jahrhunderts ein Medailleur namens L. Baruch, von dem wir allerdings nicht viel mehr wissen, als daß er seinen Neffen Jacques Wiener, geboren 1815, in die Kunst einführte. Wiener, der als hochbetagter Künstler und Präsident des belgischen Zentralkonsistoriums 1899 in Brüssel starb, war der Verfertiger der ersten bel-

gischen Briefmarken und schuf außerdem eine Reihe von Medaillen, die ihm viel Auszeichnung einbrachten. Von ihm wiederum lernten seine beiden Brüder Leopold und Charles. Der erste wurde belgischer Münzgraveur und Hofgraveur Leopolds I. und II. und fertigte außerdem viele Medaillen und Münzen für das Ausland, während der Jüngere, Charles, sich auch als Bildhauer betätigte, aber auf dem Gebiete der Medaille seine besten Leistungen aufzuweisen hat. Hervorzuheben ist seine prächtige Medaille auf Moses Montefiore, die als Doppelbildnis des Ehepaares ein sicheres Kompositionstalent und ein feines Gefühl für das Flachrelief erkennen läßt.

In Wilna wurde 1822 der an der Kaiserlichen Münze in Petersburg beschäftigte Avenir Girschewich Griliches geboren, der es mit seinen Medaillen auf den russisch-türkischen Krieg u. a. bis zum Staatsrat brachte. Sein Sohn Abraham erhielt auf der Pariser Weltausstellung 1900 die Goldene Medaille und wirkte neben seinem Vater an der russischen Münze.

Die Reihe schließt mit dem französischen Medailleur E. A. Soldi, der, 1846 in Paris geboren, durch verschiedene Medaillen hervortrat, sich aber vornehmlich mit der Herstellung von Marmorreliefs beschäftigte.

Die Kunst der Medaille und Plakette, diese intime Spezialkunst plastischen Gestaltens, beschäftigt auch weiterhin die jüdischen Bildhauer. Sie bleibt eine gern und mit Erfolg geübte Kunst. Wie wir sehen,

ferte er einige bemerkenswerte Artikel für die Krünitzsche Enzyklopädie und gab sein Bestes in der kleinen Abhandlung „Versuch über den Geschmack auf Medaillen und Münzen", Berlin 1801.

Abraham Abramson erscheint als eine der bedeutendsten Persönlichkeiten seines Faches und als wichtiger Exponent deutscher Kunst zu einer Zeit, wo auf den anderen Gebieten jüdische Künstler erst zaghaft in den Kreis der bildenden Kunst eintreten.

Neben ihm verlieren die anderen Meister auf diesem Gebiete an Glanz. Von dem 1762 in Hamburg geborenen Abraham Heilbut finden wir nur Spuren seiner Tätigkeit in einer Ausstellung zu Hamburg 1797, wo verschiedene Medaillen von ihm zu sehen waren. Von dem 1780 in Wien geborenen Ascher Wappenstein, dessen Leben 1852 im Wiener israelitischen Spital endete, kennt man einige Medaillen, so die auf den Tod Kosciuszkos von 1819 und auf den damaligen Kronprinzen, späteren Kaiser Ferdinand von Österreich.

In Belgien arbeitet zu Anfang des Jahrhunderts ein Medailleur namens L. Baruch, von dem wir allerdings nicht viel mehr wissen, als daß er seinen Neffen Jacques Wiener, geboren 1815, in die Kunst einführte. Wiener, der als hochbetagter Künstler und Präsident des belgischen Zentralkonsistoriums 1899 in Brüssel starb, war der Verfertiger der ersten bel-

gischen Briefmarken und schuf außerdem eine Reihe von Medaillen, die ihm viel Auszeichnung einbrachten. Von ihm wiederum lernten seine beiden Brüder Leopold und Charles. Der erste wurde belgischer Münzgraveur und Hofgraveur Leopolds I. und II. und fertigte außerdem viele Medaillen und Münzen für das Ausland, während der Jüngere, Charles, sich auch als Bildhauer betätigte, aber auf dem Gebiete der Medaille seine besten Leistungen aufzuweisen hat. Hervorzuheben ist seine prächtige Medaille auf Moses Montefiore, die als Doppelbildnis des Ehepaares ein sicheres Kompositionstalent und ein feines Gefühl für das Flachrelief erkennen läßt.

In Wilna wurde 1822 der an der Kaiserlichen Münze in Petersburg beschäftigte Avenir Girschewich Griliches geboren, der es mit seinen Medaillen auf den russisch-türkischen Krieg u. a. bis zum Staatsrat brachte. Sein Sohn Abraham erhielt auf der Pariser Weltausstellung 1900 die Goldene Medaille und wirkte neben seinem Vater an der russischen Münze.

Die Reihe schließt mit dem französischen Medailleur E. A. Soldi, der, 1846 in Paris geboren, durch verschiedene Medaillen hervortrat, sich aber vornehmlich mit der Herstellung von Marmorreliefs beschäftigte.

Die Kunst der Medaille und Plakette, diese intime Spezialkunst plastischen Gestaltens, beschäftigt auch weiterhin die jüdischen Bildhauer. Sie bleibt eine gern und mit Erfolg geübte Kunst. Wie wir sehen,

ferte er einige bemerkenswerte Artikel für die Krünitzsche Enzyklopädie und gab sein Bestes in der kleinen Abhandlung „Versuch über den Geschmack auf Medaillen und Münzen", Berlin 1801.

Abraham Abramson erscheint als eine der bedeutendsten Persönlichkeiten seines Faches und als wichtiger Exponent deutscher Kunst zu einer Zeit, wo auf den anderen Gebieten jüdische Künstler erst zaghaft in den Kreis der bildenden Kunst eintreten.

Neben ihm verlieren die anderen Meister auf diesem Gebiete an Glanz. Von dem 1762 in Hamburg geborenen Abraham Heilbut finden wir nur Spuren seiner Tätigkeit in einer Ausstellung zu Hamburg 1797, wo verschiedene Medaillen von ihm zu sehen waren. Von dem 1780 in Wien geborenen Ascher Wappenstein, dessen Leben 1852 im Wiener israelitischen Spital endete, kennt man einige Medaillen, so die auf den Tod Kosciuszkos von 1819 und auf den damaligen Kronprinzen, späteren Kaiser Ferdinand von Österreich.

In Belgien arbeitet zu Anfang des Jahrhunderts ein Medailleur namens L. Baruch, von dem wir allerdings nicht viel mehr wissen, als daß er seinen Neffen Jacques Wiener, geboren 1815, in die Kunst einführte. Wiener, der als hochbetagter Künstler und Präsident des belgischen Zentralkonsistoriums 1899 in Brüssel starb, war der Verfertiger der ersten bel-

gischen Briefmarken und schuf außerdem eine Reihe von Medaillen, die ihm viel Auszeichnung einbrachten. Von ihm wiederum lernten seine beiden Brüder Leopold und Charles. Der erste wurde belgischer Münzgraveur und Hofgraveur Leopolds I. und II. und fertigte außerdem viele Medaillen und Münzen für das Ausland, während der Jüngere, Charles, sich auch als Bildhauer betätigte, aber auf dem Gebiete der Medaille seine besten Leistungen aufzuweisen hat. Hervorzuheben ist seine prächtige Medaille auf Moses Montefiore, die als Doppelbildnis des Ehepaares ein sicheres Kompositionstalent und ein feines Gefühl für das Flachrelief erkennen läßt.

In Wilna wurde 1822 der an der Kaiserlichen Münze in Petersburg beschäftigte Avenir Girschewich Griliches geboren, der es mit seinen Medaillen auf den russisch-türkischen Krieg u. a. bis zum Staatsrat brachte. Sein Sohn Abraham erhielt auf der Pariser Weltausstellung 1900 die Goldene Medaille und wirkte neben seinem Vater an der russischen Münze.

Die Reihe schließt mit dem französischen Medailleur E. A. Soldi, der, 1846 in Paris geboren, durch verschiedene Medaillen hervortrat, sich aber vornehmlich mit der Herstellung von Marmorreliefs beschäftigte.

Die Kunst der Medaille und Plakette, diese intime Spezialkunst plastischen Gestaltens, beschäftigt auch weiterhin die jüdischen Bildhauer. Sie bleibt eine gern und mit Erfolg geübte Kunst. Wie wir sehen,

wurde sie von manchen Meistern zur höchsten Vollkommenheit gebracht. Das Kunstgewerblich-Gebundene und Dekorativ-Schmückende der Medaille erleichterte den Weg, den diese Künstler eingeschlagen hatten. Man konnte hier in diesem Bezirke der Kleinkunst noch mit Mitteln arbeiten, die den wesenhaften Zügen des Juden nicht ganz so fern lagen. Andere Probleme hingegen stellt die freie Plastik, die, von der Form ausgehend, Inhalt und Material in absoluter künstlerischer Harmonie erklingen läßt.

Aus früherer Zeit hören wir zwar bereits vereinzelt von jüdischen Bildhauern. Doch lassen sich deren Werke nicht mehr nachweisen. So berichtet Fra Salvatore Vitale, daß im Jahre 1214 ein jüdischer Bildhauer in Spanien eine Porträtbüste des Franz von Assisi gefertigt habe. Im 15. Jahrhundert soll in Prag der Bildhauer Samuel Jontof Vigales, der besonders beim böhmischen Adel geschätzt war, gearbeitet haben, und von 1630—1710 lebte in Frankfurt a. M. Bourig Meyer, ein portugiesischer Jude, von dem unter anderem überliefert ist, daß er zwölf porphyrne Büsten römischer Kaiser modelliert hat. Am Ende des 18. Jahrhunderts wurde der Bildhauer Friedemann von der Berliner Akademie zum akademischen Künstler ernannt, und schließlich hören wir von dem in Mecklenburg lebenden Bildhauer Loeser Cohen, daß er als freiwilliger Jäger an den Befreiungskriegen 1813 teilgenommen hat.

Mark Antokolski: Spinoza

Sicherlich war den Juden früherer Jahrhunderte die plastische Kunst nicht ganz so fremd wie man heute allgemein annimmt. Einige Beispiele beweisen, daß sie sie nicht völlig ablehnten. Obadjah von Bartenura berichtet Ende des 15. Jahrhunderts von einem herrlichen Brunnen im Vorhof der Synagoge zu Palermo und im 18. Jahrhundert stand ein solcher mit einer Mosesstatue vor der Synagoge in Siena. In der Scuola d'Antiquaria zu Bologna sieht man heute noch das Grabmal des 1546 verstorbenen Sabatai Elchanan da Rieti, das über der hebräischen Inschrifttafel eine freiplastische weibliche Gestalt zeigt. Die 1715 erbaute Synagoge des schwäbischen Städtchens Monheim war sogar im Innern mit reichen Stuckreliefs biblischer Darstellungen geschmückt.

Der erste jüdische Plastiker, der in die offizielle Kunst eintrat, ist mit seinen Werken sofort weit über die Grenzen seiner Heimat bekannt geworden. Mark Antokolski, im Wilnaer Cheder erzogen, kam mit zwanzig Jahren an die Akademie nach Petersburg, wo sich sein Aufstieg sehr schnell vollzog. Eine kleine Holzfigur „Der jüdische Schneider" brachte ihm die erste Auszeichnung. Eine Elfenbeinschnitzerei fand die Anerkennung des Zaren, und der anfängliche Kleinplastiker griff nun auch zum Großformat. Seine Statue „Iwan der Schreckliche" wurde vom Zaren erworben. Es folgten die Kolossalstatue Peters des Großen und ein „Christus vor dem Volke", dann

der „Sterbende Sokrates“ und schließlich der „Spinoza“. Diese Werke bilden den Höhepunkt, aber auch die künstlerische Grenze seines Schaffens.

Antokolski bedeutet für uns mehr als nur der große Künstler, denn in ihm, der sich trotz aller Anfeindungen in seiner Umgebung durchsetzte und sich mit staunenswerter Energie zum bedeutendsten Bildhauer Rußlands seiner Zeit entwickelte, verkörperte sich das Problem des jüdischen Plastikers. Antokolski war ganz Jude, Jude seiner Abstammung, seinem Empfinden und seiner künstlerischen Begabung nach. In ihm erkennen wir die Grenzen des Juden, der ohne Tradition zu der dreidimensionalen Kunst gelangt, der also dem Tektonisch-Absoluten von vornherein ziemlich fremd gegenübersteht. Er beginnt als Holz- und Elfenbeinschnitzer. In kleinen, anekdotenhaft gehaltenen Werken erzählt er künstlerisch von seinem Empfinden und seiner jüdischen Gedankenwelt. Der jüdische Schneider, der sich müht, den Faden in das Nadelöhr hineinzubekommen, ist bezeichnend hierfür. Dann schafft er an einem Relief, disputierende Juden darstellend, das er aber bildnerisch nicht bewältigt. Er versucht es immer wieder, diese Arbeit, die halb freie Plastik, halb Relief sein soll, zu einer endgültigen Lösung zu bringen, gelangt jedoch, da er die Gesetzmäßigkeit der Plastik noch nicht voll empfindet, zu keinem endgültigen Resultat.

Samuel Friedrich Beer: Sch'ma Jisroel

Man merkt den Kampf, den seine Doppelnatur, der zur künstlerischen Gestaltung drängende Impuls und der von den Urvätern belastete Geist, in ihm kämpft. Das siedende orientalische Blut gibt ihm die Fähigkeit, sich mehr mit dem Inhalt der Dinge als mit dem Ding an sich zu beschäftigen. Er fragt nicht nach deren Aussehen, sondern nach ihrem Wesen. Er will nicht an der Oberfläche bleiben, sondern den Kern ergründen.

Trotzdem wagt er den Schritt zur Groß- und Freiplastik, und hier wird und bleibt seine Kunst Problem. Sein „Iwan" ist trotz aller Größe anekdotenhaft, und man versteht sehr wohl die gegen dieses Werk geführte Polemik, da die russisch-nationale Presse in verächtlicher Weise erklärte, daß dem Künstler jedes russische Empfinden abginge und er nicht berufen sei, ihren Nationalhelden darzustellen. Man empfand das Unbefriedigende dieser Statue, ohne es jedoch in der richtigen Weise auszudrücken. Denn dieser Schreckliche ist nicht schrecklich. Es ist nicht das Monument, das in jeder Linie und jeder Falte die Dämonie des furchtbaren Zaren darstellt. Ein Zuviel an Kleinlichem zerstört die Gesamtwirkung.

Die beiden letzten Werke, „Der sterbende Sokrates" und der „Spinoza" sind wohl seine hervorragendsten Leistungen. Der in den mächtigen Sessel zusammengesunkene Körper des von der Wirkung

des Giftes bereits dem Tode verfallenen Greises ist in einheitlichem Rhythmus gehalten. Die Glieder sind erschlafft, die Arme hängen willenlos herab, und der mächtige Kahlschädel sinkt auf die Brust hernieder. Aber dieses Werk hat seitliche Angriffspunkte, die die Geschlossenheit stören und seine Wirkung abschwächen. Noch weniger befriedigend ist die Marmorstatue des sinnenden Spinoza, wo der Jude Antokolski zuviel von seiner Seele in das Werk gelegt hat, in zu großer Liebe zu seinem Helden sich selbst verlierend, ein Zuviel geben wollte. Gerade hier empfinden wir, daß der Künstler mehr mit spekulativ-analysierendem Sinne als mit dem Auge gearbeitet hat.

Antokolski war noch zu sehr mit dem Wesen seines Volkes verknüpft, als daß er der wirklich große Bildhauer hätte werden können. Wenn er trotzdem in der Geschichte einen Ehrenplatz einnimmt, so deswegen, da er der Pionier war, der als erster den Schritt in die Plastik wagte.

Seine Schüler sind über ihn nicht hinausgelangt. Elias Günzburg, der dem Meister bis zu seinem Tode treu zur Seite stand, ermangelt sogar des großen künstlerischen Schwunges und bleibt im Technisch-Akademischen stecken. Seine Bildnisbüsten und besonders seine vielen Kinderbronzen sind von nüchterner Realistik.

Auch der zweite Schüler Antokolskis, Boris Schatz,

Henryk Glicenstein: Messias

kann sich nicht an die Seite seines großen Lehrers stellen. Seine zahlreichen Reliefs, in denen er mit Vorliebe jüdische Themen behandelt, sind als Plastiken durchaus abzulehnen. Sie kranken alle an einem malerischen Zuviel und sind von einer Weichlichkeit, die das Material garnicht berücksichtigt. Eine Freistatue „Mattathias" ist symptomatisch für die plastische Ohnmächtigkeit des Künstlers, da hier hohles Pathos mit großer Linie, schwatzhaftige Vielheit mit plastischer Bewegtheit verwechselt wird. Der Künstler, der sich durch die Gründung der Bezalel-Schule in Jerusalem einen weit verbreiteten Namen gemacht hat, versuchte, sich als Lehrer in Palästina zu betätigen und durch sein Institut ein neues jüdisches Kunstgewerbe heranzuerziehen. Die hier angewandte Methode muß aber wohl als verfehlt angesehen werden, denn, wie die Arbeiten Boris Schatz' beweisen, ist das Grundübel seines weniger künstlerisch als jüdischen Empfindens, daß er den Inhalt vor die Form setzt und dadurch die Form keinen Ausdruck gewinnen läßt.

Es ist merkwürdig, daß der gesamte Kreis der Bildhauer, der als die erste Generation zu bezeichnen ist, aus dem Osten stammt. Ihnen allen ist das eine eigentümlich, daß sie ein übertriebenes Pathos zeigen. Sie alle leiden an einem Überschwang des Ausdruckes. Die technische Bravour verleitet sie zu Übersteigerungen, die gerade dem plasti-

schen Wesen so sehr abträgig sind. So ist z. B. der aus dem Drechslerhandwerk hervorgegangene ungarische Bildhauer Joseph Engel, der sich der besonderen Gönnerschaft der Königin Viktoria von England erfreute und auch von Friedrich Wilhelm IV. von Preußen mehrere Aufträge erhielt, durch sein Széchenyi-Denkmal in Budapest als ein Vertreter des repräsentativen Schaustückes zu werten, dem der Budapester Joseph Róna jedoch mit seinen verschiedenen Kossuth-Denkmälern entschieden den Rang abläuft. Man suchte Affekte um jeden Preis und verlor sich in Großartigkeit, statt Größe zu geben. Diese von zu viel Temperament begleitete Begabung findet vielleicht ihren höchsten Ausdruck in dem in Richmond geborenen, aber in Europa erzogenen Moses Ezekiel, der sich in Rom in den Thermen des Diokletian ein phantastisches Atelier anlegte und dort seine Riesenstatuen schuf, als deren bedeutendstes Monumentalwerk das Denkmal der Religionsfreiheit in Philadelphia zu gelten hat. Seine mit viel Bravour und großem Können bearbeiteten Marmorblöcke, worunter sich aber auch vorzügliche Bildnisbüsten befinden, erinnern gar zu sehr an die Massenfabrikation einer Siegesallee, wohingegen die Marmorbüsten des aus Riga stammenden Leopold Bernstamm, der seinerzeit der offizielle Bildhauer des russischen Zaren war, die Kultur der französischen Kunst erkennen lassen und zu einer ruhigeren

Hugo Kaufmann: Einigkeitsdenkmal in Frankfurt am Main

und geschlosseneren Form neigen. Eine Reihe bedeutender Persönlichkeiten sind durch ihn porträtiert worden, so Dostojewski, Rubinstein und Berlioz, dessen Denkmal in Monte Carlo steht.

Ihm am nächsten steht Samuel Friedrich Beer aus Brünn, der bis 1912 in Florenz lebte und durch seine Statue „Dürer als Knabe", die sich in der Berliner National-Galerie befindet, einen Namen gemacht hat. Sein Bestes hat er wohl in der Büste des Admirals Tegetthoff gegeben. Sie erhebt sich weit über seine übrigen Werke. Die vielen hundert Frauenköpfe und Kinderbüsten, die er namentlich in Paris geschaffen hat, sind etwas gar zu süßlich und glatt elegant. Die Probleme des jungen Judentums beschäftigten ihn besonders im Zusammenhange seiner Freundschaft mit Theodor Herzl und zeitigten Werke, die eine eigenartige Synthese von Hellenismus und jüdischer Gedankenwelt darstellen. So ist die Medaille, die er zum zweiten Baseler Zionisten-Kongreß schuf, lediglich vom jüdisch-historischen Standpunkte aus, nicht aber vom künstlerischen zu werten. Seine Gruppen „Sch'ma Jisroel" und „Im Schweiße Deines Angesichtes" versuchen, die jüdische Schicksalhaftigkeit zu symbolisieren, bleiben aber plastisch in den gleichen Grenzen stecken, die auch einem Antokolski gezogen waren.

Bei dem Lettländer Naum Aronson, der bereits seit 37 Jahren in Paris lebt und ganz in der von

den Franzosen geübten impressionistischen Bildniskunst aufgegangen ist, ist das Pathos mehr ins Lyrische gemildert. Er arbeitet nur in Marmor, mit Vorliebe verwendet er sogar rosa Marmor, und hat hierin viele Porträts geschaffen. Das Beethovendenkmal in Bonn und die Büste in Paris, ein Liebermann- und ein Tolstoiporträt gehören zu seinen prominenten Werken.

Einen großen Schritt weiter führt Henryk Glicenstein, bei dessen Messias-Statue man zum erstenmal von geschlossener Form sprechen kann. Er ist der bedeutendste Plastiker der ostjüdischen Gruppe, ein vielseitiger Künstler, der sich auch in der Malerei und Graphik erfolgreich betätigt. Sein unruhiges Temperament, das ihn in geradezu phantastischer Begeisterung zu seinem Schaffen vorwärtstreibt, läßt ihn allerdings in formeller Beziehung oft zwischen einem etwas genrehaften und zierlichen Stil, stark naturalistischer Bewegtheit und ruhiger Klarheit schwanken, doch beweist er immer wieder eine außerordentliche Begabung. Seine Bronzestatue eines alten Propheten ist ein in dem Material erfühltes Werk und beweist eine große bildhauerische Beherrschung des in allen Techniken bewanderten Meisters.

Zwei amerikanische Künstler, die allerdings sich in Europa herangebildet haben, müssen hier eingereiht werden. Ephraim Keyser ist aus der Münchener Schule hervorgegangen und hat deren Tradition

Benno Elkan: Den Opfern, Frankfurt am Main

nach New York verpflanzt. Sein im Auftrag der Bundesregierung geschaffenes Denkmal des Baron de Kalb versucht, dem offiziellen Denkmal eine gewisse Ruhe und Monumentalität zu verleihen, wobei ihm jedoch das zeitliche Kostüm ziemlich hinderlich ist. Interessanter der Entwicklungsgang Jacob Epsteins, der, aus New York stammend, durch die Schule eines Rodin gegangen, lange in Paris gelebt und schließlich nach längerem Aufenthalt in England vor kurzem nach Amerika zurückgekehrt ist. Er ist der Schöpfer des Grabdenkmals Oscar Wildes auf dem Père-Lachaise in Paris, hat sich aber aus anfänglicher Abhängigkeit zu einem großzügigeren Stil entwickelt, den seine heutigen sehr ausdrucksvollen Bildnisbüsten aufweisen.

Schließlich muß in diesem Zusammenhange auch des Kopenhagener Bildhauers Siegfried Wagner gedacht werden, der, aus Hamburg stammend, in Ägypten so starke Eindrücke in sich aufgenommen hat, daß sich seine Kunst einer strengen Stilistik zuwandte, die er in seiner vielseitigen Betätigung, die sich von dem Monumentalwerk bis zum Kunstgewerbe erstreckt, in feiner Ausgeglichenheit zum Ausdruck bringt.

Waren die genannten Künstler fast alle in einem akademischen Formalismus befangen, der sich bei den meisten von ihnen in theatralischer Bewegung ausdrückte oder in übertriebener Leidenschaft die

Aufmerksamkeit von dem Reinplastischen abzog, so bildete sich in Deutschland eine Kunst heraus, deren Weg durch drei Namen gekennzeichnet wird, die die große Entwicklungslinie der letzten Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts bedeuten. Reinhold Begas, von romantischer Bewegtheit ausgehend, aber in offizieller Monumentalität endigend, Max Klinger, den die Überfülle des Gedanklichen zu sehr von der Natur abdrängt und zu einer Überbetonung des Seelischen verleitet, schließlich Adolf Hildebrand, den Meister harmonischer Klarheit, des Ernstes und der ruhigen Flächen. Die Plastik war gegenüber den Errungenschaften der Malerei ins Hintertreffen geraten, gar oft mußte sie, von ihr beeinflußt, einen schweren Kampf durchhalten, zumal sie noch von einer anderen Seite bedrängt wurde. Seit dem Kriege 1870 war eine gewisse Denkmalsepidemie ausgebrochen, die, von oben herab befohlen, einer pathetisch-geistlosen Richtung so sehr zur Geltung verhalf und eine so ausgesprochen einseitige Bevorzugung gewisser Künstler betrieb, daß nur ein ganz kleiner Kreis sich monumentalen Aufgaben widmen konnte. Viele Talente waren darauf angewiesen, ihr Können in kleineren Zufallsaufträgen zu verzetteln und hatten nur selten das Glück, ihre Wünsche auf einen Monumentalauftrag erfüllt zu sehen.

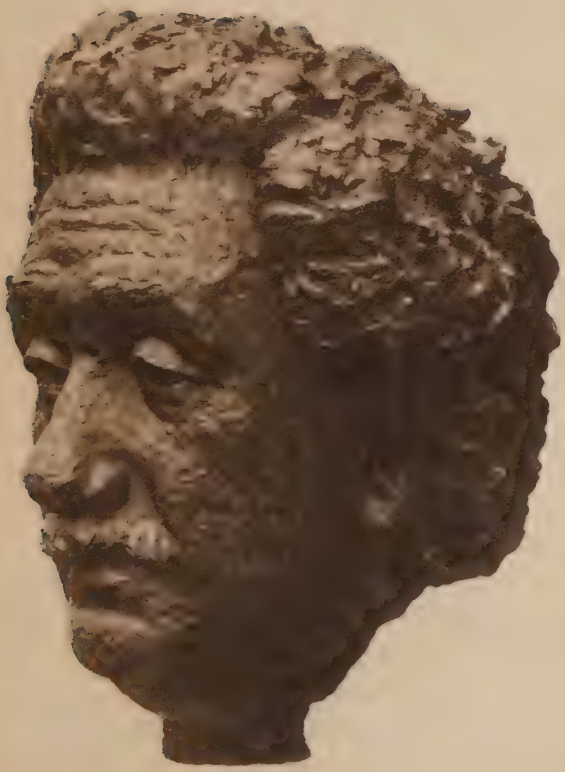
So konnte eigentlich nur Hugo Kaufmann, der bereits in jungen Jahren aus einer Konkurrenz für

Benno Elkan: Plakette Gustav Mahler

eine Statue der Ludwigsbrücke in München siegreich hervorgegangen war, mehrere Großwerke der Plastik zur Aufstellung bringen. Sein großes Können, geschult an den Werken der griechischen Plastik, zeigt sich weniger an dem bekannten Einheitsdenkmal in Frankfurt a. M. und dem sehr geschmackvollen, aber doch etwas spielerischen Bacchus in den Maximilians-Anlagen in München als an dem sich der Hildebrandschen Kunst anschließenden Samariter-Brunnen in Homburg. Allmählich verliert sich bei ihm das Impressionistische zugunsten einer ruhigeren Harmonie und findet ihre Vollendung in der Marmorstatue des trauernden Jünglings, der wie ein Sinnbild eines griechischen Gottes eine der erschütterndsten Grabfiguren ist. Als ein Symbol stiller Trauer steht dieses edle Kunstwerk in der Eingangshalle des Berliner Krematoriums.

Max Levi, dessen Erstlingswerk „David, das Haupt des Goliath schwingend" die Keime zu einer repräsentablen Monumentalplastik enthielt, mußte sich jedoch mehr mit Werken der Kleinplastik bescheiden und fand sein Schwergewicht im Porträt, von denen die Strindbergbüste im Intimen Theater in Stockholm, die Büste Rudolf Rittners und Agnes Sormas genannt seien, dessen größte künstlerische Leistung aber wohl das geistvolle Porträt Abraham Geigers ist. Hier gelang es ihm, den Realismus des zerklüfteten Altersgesichtes in der ruhigen Form des

Plastischen zu binden. Auch Hugo Rheinhold, der durch seine Kleinplastik „Der Schimpanse mit dem Totenschädel", ein Bronzewerk, das in vielen Abgüssen verbreitet wurde, allgemeines Aufsehen erregte, war ein ausgezeichneter Porträtplastiker, von dessen Werken nur die lebensvollen Büsten Ludwig Bambergers und Alfred Nobels genannt seien. Alexander Oppler, der jüngere Bruder des Malers Ernst Oppler, das dritte bedeutende Glied dieser künstlerischen Familie, hat in einer „Eva" ein Marmorwerk von edelster Harmonie geschaffen. Vielleicht ist dieses Denkmal die reifste Frucht plastischen Klingens, die wir von dieser älteren Generation besitzen. Sie kommt allerdings noch nicht ganz von der akademischen Bindung los, da eine gar zu strenge Schulung diese Künstler in der absolut freien Handhabung ihrer Kunst behinderte. Dieses Abhängigkeitsverhältnis zeigt sich auch bei einem der begabtesten Plastiker, der mehrere Jahre lang der einzige Schüler Meuniers war und von diesem so stark beeinflußt wurde, daß seine Werke ganz das Wesen des Meisters tragen. Meunier hatte durch die Größe seiner Gestaltungskraft den Realismus unserer Zeit im Plastischen zu einer höheren Geltung gebracht, indem er, von einem intimen Naturstudium ausgehend, einen freieren Ausdruck fand. Julius Obsts „Betender Jude" gibt eine wundervolle Synthese des aufgewühlten Geistes in plastisch gebundener



Kurt Harald Isenstein: Albert Einstein

Form. Leider aber sind diese verheißungsvollen Anfänge nach einigen kraftvollen Werken nicht weiter zur Reife gelangt, und man muß es bedauern, daß die Entwicklungslinie dieses Künstlers so jäh abbricht.

Während wir in der Malerei in den letzten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts die bedeutendsten Kräfte in den vordersten Reihen am Werke sahen, hat die Plastik unter den Juden noch keine Spitzenleistungen aufzuweisen. Verschiedene tüchtige Künstler ordnen sich den allgemeinen Erscheinungen ein. Sie waren aber noch nicht befähigt, die ihnen noch anhaftenden Fesseln abzustreifen und an der sich immer mehr Geltung verschaffenden freieren Bewegung der modernen Kunst hervorragenden Anteil zu nehmen. Es scheint, als ob das traditionelle Blut hier weniger schnell in Wallung gebracht werden konnte. Erst das 20. Jahrhundert zeigt uns das Bild eines rüstigen Vorwärtsschreitens und einer Entledigung aller der Hemmnisse, die bisher den geistigen Komplex des Juden für das abstrakte Wesen der Kunst der reinen Form noch fernhielten.

Die Brücke zwischen dem akademischen Formalismus und dem zu höherer Geltung gelangenden Realismus, von dem Konkret-Belasteten zu dem Absolut-Abstrakten bildet das Relief und die Plakette, die nunmehr ganz anders gestaltet werden, als es die früheren Künstler taten. Man empfand das

Relief nicht mehr als den graphischen Ausdruck, sondern man versuchte, in ihm das Weichklingende des Stofflichen, d. h. also des Materials in seiner edlen Auswertung zu geben. Das moderne Grabrelief gelangte zu erhöhter Bedeutung. Man fühlte den Rhythmus, der sich in der Schichtung von Hoch und Tief des Reliefs ergab, man sah auch hier die Licht- und Schattenwirkungen und kam auf diesem Wege zu dem reinen plastischen Kunstwerk, das auch die neue Bildnisplakette gebar. Der Name Benno Elkan wurde für Deutschland mit tonangebend. Seine Bildnisplaketten eines Eugen d'Albert und Clémenceau erinnern an die Werke der italienischen Meister, zu deren Technik man nun auch wieder zurückgriff. Die gegossenen Schaumünzen Vittore Pisanos waren die klassischen Vorbilder, die, lange Zeit in Vergessenheit geraten, durch die Franzosen Ponscarme, Chapain und Charpentier für die moderne Plakette wieder hervorgezogen wurden. Bedeutet aber für Elkan die Plakette nur einen kleinen Bezirk seiner Kunst, so haben Moisse Cogan und Marek Szwarc das Relief zur Hauptdomäne ihres Schaffens gemacht. Szwarc ist dabei auf die alte Handwerklichkeit der Punzarbeiten zurückgegangen und liefert auf diesem Gebiete interessante Kompositionen von erstaunlicher Sicherheit der Materialkenntnis. Cogan meistert auch die Kleinplastik in Terrakottafiguren durch strengen Rhythmus.

Marek Szwarc: Vertreibung der Hagar

Relief nicht mehr als den graphischen Ausdruck, sondern man versuchte, in ihm das Weichklingende des Stofflichen, d. h. also des Materials in seiner edlen Auswertung zu geben. Das moderne Grabrelief gelangte zu erhöhter Bedeutung. Man fühlte den Rhythmus, der sich in der Schichtung von Hoch und Tief des Reliefs ergab, man sah auch hier die Licht- und Schattenwirkungen und kam auf diesem Wege zu dem reinen plastischen Kunstwerk, das auch die neue Bildnisplakette gebar. Der Name Benno Elkan wurde für Deutschland mit tonangebend. Seine Bildnisplaketten eines Eugen d'Albert und Clémenceau erinnern an die Werke der italienischen Meister, zu deren Technik man nun auch wieder zurückgriff. Die gegossenen Schaumünzen Vittore Pisanos waren die klassischen Vorbilder, die, lange Zeit in Vergessenheit geraten, durch die Franzosen Ponscarme, Chapain und Charpentier für die moderne Plakette wieder hervorgezogen wurden. Bedeutet aber für Elkan die Plakette nur einen kleinen Bezirk seiner Kunst, so haben Moisse Cogan und Marek Szwarc das Relief zur Hauptdomäne ihres Schaffens gemacht. Szwarc ist dabei auf die alte Handwerklichkeit der Punzarbeiten zurückgegangen und liefert auf diesem Gebiete interessante Kompositionen von erstaunlicher Sicherheit der Materialkenntnis. Cogan meistert auch die Kleinplastik in Terrakottafiguren durch strengen Rhythmus.

Marek Szwarc: Vertreibung der Hagar

Die moderne Plakette war scheinbar der Weckruf für die neue Generation. In dem Jahrzehnt von 1880 bis 1890 wurden die Künstler geboren, die nunmehr die wirklich bedeutenden plastischen Leistungen vollbringen. Elie Nadelman aus Warschau, der eine Reihe monumentaler Köpfe und zierlicher Figurinen im griechischen Idealstil geschaffen, ist leider in der letzten Zeit nicht mehr hervorgetreten. Die Pariser Gruppe, zu der Nadelman gehörte, hat in Jacques Lipchitz einen der Führer der französischen expressionistischen Skulptur. Auch die Ostjuden Zadkin und Pailes, sind trotz ihrer jungen Jahre bereits beachtenswerte Plastiker. Chana Orlowa, die in jungen Jahren aus der Ukraine nach Paris kam, entwickelt eine so ausgeprägte Kunst von elementarer Kraft und Materialbeherrschung, daß man die Sicherheit und Unkompliziertheit dieser ihre eigenen Wege gehenden starken Begabung bewundert.

Während sie den Monumentalstil ihrer Porträtbüsten durch absolute Bindung der Flächen erstrebt, verraten die Plastiken Kurt Harald Isensteins eine verhaltene Dramatik. Sein Einstein-Porträt, sowohl als Plakette wie als Freiplastik bearbeitet, gilt als eine der treffendsten Darstellungen des herrlichen Gelehrtenkopfes. Hier aber empfindet man den bildkünstlerischen Fortschritt gegenüber dem Dramatisch-Pathetischen der früheren Generation, da nun-

mehr trotz des realistisch freieren Ausdruckes die Ruhe der Form bestehen bleibt.

Zwei Namen aber verdienen vor allem hervorgehoben zu werden. In ihnen vollendet sich das, was in der Entwicklung der Plastik unter den Juden bis dahin Wunsch geblieben war. Sie messen ihre Kräfte an den höchsten Aufgaben des Künstlertums; sie gehen den letzten Schritt, indem sie frei von jeder Bindung mit in die Reihe derer treten, die über ihre Zeit hinaus Geltung behalten werden. Wenn der Name Benno Elkan bereits erwähnt ist, so muß er im Zusammenhange mit seinen Großplastiken als einer der besten deutschen Freibildner genannt werden. Obgleich Autodidakt, hat er es in kurzer Zeit zu einer führenden Stellung gebracht und neben vorzüglichen Plaketten hervorragende Bildnisbüsten geschaffen. Der Charakterkopf Walter Rathenaus und die interessante Bildnisbüste Alfred Flechtheims sind als bedeutende Porträtarbeiten der letzten Jahre in mehreren öffentlichen Galerien vertreten. Den Gipfelpunkt seines plastischen Gestaltens bildet aber das Monumentalwerk, das sich in den gärtnerischen Anlagen in Frankfurt a. M. als Denkmal für die im Weltkrieg Gefallenen erhebt. Ein kauerndes Weib, ganz in Schmerz versunken, aufgelöst in Trauer, symbolisiert dieses Denkmal „Den Opfern“. Der Künstler hat hier die Lösung des seelischen Empfindens in künstlerischer Formgestaltung gefunden.

Arnold Zadikow: Mutterschaft

Nicht Pathos, sondern Rhythmus und Harmonie, Abgeschlossenheit der Form in großer monumentaler Bindung, in die alles Sekundäre eingeordnet, nicht Linie und nicht Einzelheit, sondern nur die Form als Ganzes sprechen läßt.

Benno Elkans reiches Schaffen hatte das Glück, durch Monumentalaufträge verschiedenster Art gefördert zu werden. Einen stilleren Weg nahm bisher Arnold Zadikow, dessen Name daher nur einem kleineren Kreise bekannt geworden ist. In selbstkritischer Rastlosigkeit arbeitet der Künstler in bescheidener Zurückgezogenheit, sich allen Lockrufen der Öffentlichkeit widersetzend und immer wieder bemüht, seinem Schaffen eine noch höhere Vollendung zu geben, ehe er damit hervorzutreten wagt. Trotzdem müssen wir gerade ihn als den Künstler hervorheben, der den Anforderungen des geborenen Plastikers am meisten entspricht.

Zadikow geht ganz von der Form aus und sucht Inhalt und Material mit ihr zu einem harmonischen Ganzen zu verknüpfen. Diese primäre Forderung des wahren Bildhauers, das was den Früheren noch nicht so ganz in Fleisch und Blut übergegangen war, ist die treibende Kraft seiner Kunst. Und ob er nun ein Bildnis als Plakette schafft — die Kunst, die er neben Benno Elkan zur höchsten Vollendung gebracht hat — oder wie in manchen seiner kleinplastischen Werke einer mehr genrehaften Kunstge-

werblichkeit folgt, immer ist es der plastische Grundgedanke, der ihn leitet und die Konzeption des Werkes von vornherein bestimmt. Es ist bezeichnend für den Ernst, mit dem der Künstler seine Mission auffaßt, daß er sich zunächst in der Bearbeitung der verschiedenen Materiale handwerklich übte. Nicht im Furor künstlerischer Ekstase entstehen seine Werke. Die lange Reihe der Entwürfe, die häufige Variation ein und desselben Themas, das sorgfältige Durcharbeiten jeder Einzelheit bis zur selbstverständlichen Einfachheit und der harmonische Gleichklang des vollendeten Werkes zeugt von einer Gewissenhaftigkeit des Studiums, das, auch handwerklich gefestigt, sich zu letzten Konsequenzen durchringt. Seine letzten Arbeiten sind Zeugnisse einer künstlerischen Reife, die die Frucht zäher Willenskraft eines Menschen sind, der, von künstlerischem Genie getrieben, alle Hemmungen überwindet und den bedeutsamen Werdegang vom Maurerhandwerk bis zum frei schaffenden Künstler zurückgelegt hat.

Will man das Wesen der freien Plastik und die ihr inne wohnenden Gesetze ganz ergründen, so muß man die Form vom Material aus zu verstehen suchen. Eine Frauenbüste Zadikows wirkt in ihrer eleganten Ruhe und rhythmischen Geschlossenheit wie ein plastisches Erlebnis in Marmor, da der zarte Schmelz des weichen Gesteins die ganze Erscheinung

Arnold Zadikow: Silberne Bildnisplakette seines Vaters

umflimmert. Als Gegensatz hierzu das magische Aufblitzen aller wesentlichen Züge, das Festere, Derbere der Bronze, wie sie sich in einer Reihe markanter Männerköpfe zeigt.

Die jüngsten Arbeiten des Künstlers führen uns in das Gebiet der Großplastik, die, wie die zuletzt entstandenen Werke zeigen, die eigentliche Domäne seiner Kunst ist. Die hochgewachsene Gestalt eines noch unausgereiften Jünglings steht bescheiden und anspruchslos vor uns. Der Blick ist etwas gesenkt; er sieht uns nicht an, und den Beschauer drängt es zunächst nicht, das Antlitz des Jünglings zu sehen; die Erscheinung als solche hält ihn vollkommen gefangen. Ein Jüngling steht vor uns; wer es ist, was er tut, fällt zunächst nicht ins Gewicht. Erst später entdecken wir, daß er einen Stein in der Rechten hält. Es ist der junge David, den der Künstler hier geschaffen, aber nicht, indem er uns irgendwie an die Historie erinnert, nicht daß der Inhalt als die erste Frage erscheint; die Erscheinung, die einfache, absichtslose, ungewollte Darstellung des Menschen tritt vor uns. Und in dem zweiten Werk das Weib, das in seinen Armen das Kind hält. Beide Gestalten sind in eins verschmolzen. Große Linien umschlingen das Ganze. Wir denken nicht an die Mutter, sondern wir empfinden hier aus dem Stein gewordenen Erlebnis das große, unaussprechliche Mysterium der Mutterschaft.

Form und Inhalt verschmelzen zu einer Einheit. Durch das Material und die Form löst der Künstler die höchste Aufgabe. Der Meister, der dieses Werk geschaffen, gibt uns und der Welt die Antwort einer bisher noch nicht bejahten Frage. Der jüdische Geist hat sich auch zu den Höhen plastischen Schaffens emporgerungen.

Lau saasse l'cho fessel — Du sollst Dir kein Götzenbild machen. Die Kunst erstarrt nicht mehr im Idol, sondern sie gestaltet das Chaos zur Harmonie und schafft aus dem Leben für das Leben das Kunstwerk und das tiefste Erlebnis künstlerischer Offenbarung.

Arnold Zadikow: Grabmal v. Rabbiner Dr. H. Ehrentreu in München

DIE JUDEN IN DER ARCHITEKTUR

Während alle Völker des Altertums steinerne Kulturdenkmäler hinterlassen haben, ist kein jüdisches Bauwerk bekannt. Wir wissen nichts von einer nationalen Baukunst der Juden. Selbst ihr Heiligtum war von fremden Baumeistern errichtet worden. Die Bibel berichtet, daß König Salomo zum Bau des Tempels tyrische Baumeister verwendete, und auch der zweite Tempel war ein Denkmal, das nach fremden Vorbildern errichtet war. Der herodianische Tempel vollends war ebenso wie die antiken Synagogen in Galiläa ganz in griechisch-römischen Baustilen gebildet worden.

Die Synagogen der Diaspora verraten keine Eigenart jüdischer Baukunst. Wohin wir auch blikken, sehen wir nichts als Lehnkunst, die bis in die Neuzeit hinein den Synagogenbau aller Länder beherrscht. Nur in Polen finden wir im 17. und 18.

Jahrhundert Anfänge einer nationalen Kunst, die aber in den Ansätzen stecken blieb.

Die uns bekannten Synagogen weisen die verschiedensten Stilarten auf. In Spanien ist es die maurische Kunst, die uns in den zu Kirchen umgewandelten Synagogen entgegentritt; die romanische und gotische Baukunst zeigt sich in den deutschen und böhmischen Bauten. Die chinesischen Juden errichteten bereits im Jahre 1163 in K'ai Fung-Foo einen ganzen Tempelbezirk in der Art chinesischer Pagoden. Dieser seit 1870 allerdings nur noch als Ruine bestehende Komplex hatte vier Höfe mit vielen Einzelgebäuden. Durch ein großes Tor gelangte man in den ersten Hof, dann in den zweiten, der nur an Feiertagen geöffnet wurde. Der dritte war von seitlichen Kapellen flankiert, aber erst der vierte enthielt den eigentlichen Tempelbau.

Wenn wir auch erfahren, daß der Erbauer der Pinkas-Synagoge in Prag, Juda Goldschmied de Herz, Jude gewesen ist, daß der jüdische Baumeister Simcha ben Salomo Weiß aus Luzk 1692 die Holzsynagoge in Nasielsk und in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts Hillel Benjamin aus Lasko die Synagogen in Lutomiersk und Kurnik erbaut haben, so sind hiermit nur einige Ausnahmen jüdischer Baumeister gegeben, deren Namen nicht viel mehr als rein historischen Wert haben. Mit ziemlicher Sicherheit kann angenommen werden, daß vom

späten Mittelalter an bis zum 19. Jahrhundert in ganz Europa mit Ausnahme von Polen und Böhmen wohl keine einzige Synagoge von Juden erbaut wurde, denn das Bauhandwerk war ihnen vor allen Dingen verschlossen.

Erst der 1810 in Kassel geborene Architekt Albert Rosengarten ist der erste jüdische Erbauer einer Synagoge in Deutschland. 1838 errichtete er die Synagoge in Kassel und einige Jahre später auch die in der Petersstraße in Hamburg.

Als Synagogenbauer hat sich sodann in Deutschland vor allen Dingen der 1831 in Oels geborene Edwin Oppler hervorgetan, der neben vielen Nutzbauten in Hannover u. a. die Synagogen in Hannover, Breslau, Schweidnitz, Hameln, Bleicherode und München erbaute. Er führte den Rundbogenstil mit romanischen und gotischen Details ein und bildete den Typus aus, den wir heute in Deutschland bei Synagogenbauten weit verbreitet finden. Sein um nur ein Jahr jüngerer Kollege Adolf Wolff aus Eßlingen, der u. a. die Synagogen in Stuttgart, Nürnberg, Ulm, Heilbronn und Karlsbad erbaute, wandte nur den maurischen Stil an. Um die Mitte des 19. Jahrhunderts schuf der Florentiner Architekt Marc Treves, allerdings in Gemeinschaft mit einem christlichen Architekten, die prachtvolle Synagoge in Florenz in maurischem Stil.

Von den in den letzten Jahrzehnten entstandenen Sakralbauten wäre als einer der beachtenswertesten

die von dem Münchener Architekten Fritz Landauer erbaute Synagoge in Augsburg zu nennen.

Der Mangel an Tradition macht sich nirgends so sehr bemerkbar wie in unseren Synagogenbauten. Sie schwanken je nach den Zeitströmungen zwischen maurisch-byzantinischen oder romanischen Formen und täuschen auf diese Weise einen pseudo-jüdischen Stil vor, für den bis heute noch keine Lösung gefunden ist.

Dies tritt am deutlichsten in Amerika in die Erscheinung, wo sich das jüdische Gemeindeleben seit der Mitte des 19. Jahrhunderts in eigenen Bahnen stark entwickelt hat. In vielen Städten entstanden große Synagogen, deren Architektur in enger Anlehnung an Kirchenbauten ausgeführt wurde.

Der erste amerikanische jüdische Architekt, Henry Fernbach, war 1828 in Breslau geboren, auf der Berliner Akademie gebildet und 1855 nach New York gekommen. Viele öffentliche Gebäude monumentalen Stils sind ihm zu danken, so das hebräische Waisenhaus und das Haus der New Yorker Staatszeitung. Mit der Errichtung der Emanu-El-Synagoge, einem der repräsentativsten und reichsten Tempelbauten, schuf er das Vorbild für viele amerikanische Synagogen. Das in maurischem Stil gehaltene Gebäude ist von zwei minarettartigen Türmen flankiert und macht den Eindruck einer Kirche. Von dem bald als unjüdisch empfundenen maurischen Stil, der in der ersten Bauzeit fast ausschließlich ver-

Synagoge in Budweis

wendet wurde, ging man zur klassischen und Renaissancekunst über. Der Tempel Keneseth Israel in Philadelphia ist ein zweistöckiger Renaissancebau mit einer von Säulenarkaden getragenen Kuppel, deren emporstrebende Außenrippen und Laterne an Brunelleschis Florentiner Domkuppel erinnern; daneben erhebt sich ein freistehender Campanile! In Buffalo schließlich errichtete man den Tempel Beth-Zion in byzantinischem Stil mit mächtiger kupferner Kuppel.

Doch nicht nur in der neuen Welt war man so fortschrittlich im Bau der Gotteshäuser. Man findet auch in Europa Beispiele, die sich in nichts von gotischen Kirchen unterscheiden. Der 1841 in Prosnitz geborene Architekt Max Fleischer ist der Erbauer der eigenartigen Synagoge in Budweis, die ein erhöhtes Mittelschiff und zwei Türme an der Westseite hat.

War also den Juden eine baukünstlerische Betätigung im Sakralbau bisher nicht beschieden, so können wir doch wenigstens einige Namen aufführen, die in der allgemeinen Architektur sich bewährt haben.

Der Enkel Daniel Itzigs, den seine Karriere allerdings zum Taufbecken führte, Georg Heinrich Friedrich Hitzig, brachte es in Berlin bis zum Oberbaurat und ist der Schöpfer der Börse und Reichsbank in Berlin, sowie der Technischen Hochschule

in Charlottenburg. Seine bedeutendsten Leistungen jedoch sind die vielen vornehmen Privatvillen im Tiergartenviertel, die eine Verbindung von behaglichem Landhaus und italienischem Palazzo bilden.

Als aber die Berliner Gemeinde in den fünfziger Jahren ein repräsentables Gotteshaus errichten wollte, mußte sie Eduard Knoblauch berufen, der 1866 die neue Synagoge in der Oranienburger Straße vollendete!

Auch der Neffe Benjamin Disraelis, Joshua George Basevi, wurde, nachdem er zum Christentum übergetreten war, einer der anerkanntesten Architekten Englands, der u. a. das Middlesex-Hospital in London und das Fitzwilliam-Museum in Cambridge erbaute.

Der 1844 als Sohn des Rabbiners Liebmann Adler in Stadt-Lengsfeld bei Eisenach geborene Dankmar Adler, der in jungen Jahren bereits nach Amerika kam, war der Erbauer vieler bedeutender Gebäude in Chicago, St. Louis, New Orleans und New York. Auch Alfred Philibert Aldrophe, der 1834 in Paris geboren wurde, wurde ein bekannter Architekt, der sich hauptsächlich auf das Gebiet der Ausstellungsarchitektur warf, u. a. aber auch die Neue Synagoge in der Rue de la Victoire in Paris und die Synagoge in Versailles erbaute. Schließlich muß noch der ungarische Architekt Zóltan Bálint als Erbauer des israelitischen Tempels in Budapest genannt werden,

der neben Ludwig Jámbor als einer der prominentesten Vertreter der jüngeren Richtung der ungarischen Architektur gilt.

Mit dem Augenblick, wo die offizielle Baukunst der Kirchen, Paläste und Regierungsgebäude gegenüber den Forderungen des Alltags mehr in den Hintergrund trat und eine neue Ära der Baukunst auch durch die Verwendung neuzeitlicher Materialien wie des Eisens und Eisenbetons heranbrach, finden wir auch jüdische Architekten in den vorderen Linien. Ja man kann sogar sagen, daß der neue Satz von der Zweckmäßigkeit, die in ihrer restlosen Lösung die Schönheit eines Baues bedingt, einem jüdischen Gehirn entsprungen ist. Denn wenn auch Alfred Messel aus der jüdischen Gemeinschaft austrat, so bleibt doch der Jude Alfred Messel der Künstler, dem das neue, großstädtische Berlin seine baukünstlerische Physiognomie verdankt. Der Bau des ersten Warenhauses bedeutete eine Umwälzung, die Messels unvergängliches Verdienst bleibt. In den Jahren 1897—1904 errichtete er den grandiosen Wertheimbau, dem sich als weitere bedeutende Schöpfungen das Verwaltungsgebäude der A. E. G. am Kronprinzenufer und das Großherzogliche Museum in Darmstadt anschließen. Seine letzten großen Pläne konnte er nicht mehr zur Ausführung bringen. Der Krieg hat die Vollendung der neuen Museumsbauten in Berlin bis heute noch nicht durchführen

lassen. Das aber, was nach mannigfaltigen Änderungen der geplanten Anlagen als der größte Museumskomplex der Welt entsteht, ist der Idee Alfred Messels entsprungen.

Die fortschrittlichen Ziele, die dieser Künstler zu einer Zeit, da noch viele offizielle Bindungen hindernd wirkten, wies, sind durch eine große Reihe tüchtiger Baukünstler in den letzten Jahren mit besonderem Eifer aufgenommen und verfolgt worden. Um die neue Richtung in der Baukunst zu charakterisieren, bedarf es nur der Nennung einiger Namen, die uns zeigen, daß die einst den Juden vollkommen verschlossene Kunst heute von ihnen mit besonderem Erfolg geübt wird. Bei der Konkurrenz des zu errichtenden Völkerbundpalastes in Genf erhielt der Schweizer Architekt Julien Flegenheimer den Auftrag zur Ausführung dieses viel umstrittenen Gebäudes.

Man war zu der Erkenntnis gekommen, daß die Formen erst nach der Konstruktion sowie der Raumgestaltung eine Rolle spielen, daß sie aus ihnen herauswachsen müssen und hatte sich, durch die Ingenieurwissenschaft beeinflußt, neuen Problemen des Nutzbaues zugewendet. Durch die verwendeten Baustoffe kam man zu einer neuen Formsprache. Mit erhöhtem Interesse verlegte man sich auf Wohn- und Siedlungsbauten und entwickelte auch die moderne Ausgestaltung der Wohnräume. Der Architekt

Erich Mendelsohn: Rudolf Mosse-Haus in Berlin

ist heute nicht mehr nur Baumeister, sondern auch Innenarchitekt. Die Aufgaben erstrecken sich bis auf den einzelnen Dekorations- und Gebrauchsgegenstand. Im Speisezimmer muß nicht nur die Anrichte in den Raum passen; auch das Eßgeschirr, die Gläser und Bestecke müssen sich einfügen. Die Beleuchtungskörper werden in die Architektur einbezogen, die Fensterdekorationen rhythmisch gestaltet.

In Wien ist die Schule Oskar Strnads vorbildlich geworden. Er ist der Lehrer einer ganzen Generation, der Schöpfer vieler Bauwerke, in denen Österreich seinen neuen Stil dokumentiert. Das österreichische Haus auf der Kölner Werkbundausstellung, die großen Wohnungsprojekte der Stromstraße in Wien veranschaulichen den neuen Geist dieser Kunst. Josef Frank folgt ihm in den städtischen Volkswohnbauten auf dem Kongreßplatz und in dem Kinderheim in Wien. Er sowohl wie sein früherer Mitarbeiter Oskar Wlach haben viel von der englischen Wohnkultur gelernt und beweisen dies in den schlichten, zweckentsprechenden Innenräumen und Möbeln, die allen dekorativen Ballast ausschalten und rein durch die Form und den Rhythmus der Linien wirken. In Berlin gelten heute als die bedeutendsten Architekten Erich Mendelsohn und Leo Nachtlicht. Mendelsohn hat für uns nach amerikanischem Muster einen neuen Rhythmus der

Architektur geschaffen. Weit über die Messelschen Probleme hinausgehend, will er den Nutzbau symbolhaft durch die Verwendung von Eisen und Glas herausarbeiten. Die Horizontale wird zum dominierenden Richtungsmesser.

Die wenigen Namen mögen statt einer Aufzählung aller derer genügen, die sich auf dem Gebiete der modernen Architektur hervorragend betätigen.

Vielleicht wird unter ihnen auch einmal der Künstler kommen, dessen jüdisches Blut seinen Werken eine jüdische Note zu geben vermag.

Unsere Blicke sind dabei nach dem Lande gerichtet, wo jüdische Energie und Hoffnungsfreude und eine durch die Tradition begeisterte junge Generation neues Leben erstehen läßt. In Palästina winken unsern Architekten die Aufgaben, die nur dort zu einer Lösung gelangen können, daß nämlich auf dem alten Mutterboden eine jüdische Architektur entsteht.

SCHLUSSWORT

Den Juden war das Schicksal auferlegt, heimatlos über die Erde zu wandern. Ihnen gönnte das Geschick nicht, sich am sicheren Herde zu wärmen. Verstreut unter die anderen, mußten sie sich in allen Ländern den bestehenden Lebensbedingungen einordnen und konnten nur durch zäheste Energie ihr jüdisches Ich im Strom der Zeiten bewahren.

Der Mangel einheitlicher Lebensformen ist der Grund, daß bisher keine jüdische Kunst entstehen konnte. Wenn wir es trotzdem auf allen Gebieten der bildenden Kunst zu ansehnlichen Leistungen gebracht haben, so mag darin nicht nur die geistige Regsamkeit des Juden, sondern vielleicht auch ein Weg für die Zukunft erblickt werden.

Diesen sehen wir durch verschiedene Erscheinungen vorbereitet. Der jüdische Künstler hat an Selbstbewußtsein gewonnen. Er ist nicht mehr der unsichere Eklektiker, der nur bemüht ist, es den an-

dern gleichzutun. Er ist den Kindheitsjahren entwachsen und hat sich in den verschiedenen Künsten frei bewegen gelernt.

Kunst ist uns nicht mehr etwas Wesensfremdes, das uns nur von außen berührt, sie ist vielmehr in unser Bewußtsein und Fühlen übergegangen und bedeutet auch uns Sehnsucht nach seelischer Vertiefung und Erhöhung. Wir haben uns die Erfahrungen einiger Generationen zunutze gemacht und stehen am Anfang einer neuen jüdischen Renaissance.

In der Malerei ist im Laufe eines Jahrhunderts ein weiter Weg zurückgelegt worden. Moritz Oppenheim glaubte mit seinen Bildern aus dem jüdischen Familienleben ein jüdischer Maler zu sein, Joseph Budko ist ein jüdischer Maler. Die junge Generation der Barczynski, Jankel Adler, Kulviansky und viele andere, sucht bewußt nach einem Ausdrucksmittel des jüdischen Erlebnisses.

In der Graphik sind wir schon einen Schritt weiter: das schöne jüdische Buch gibt die der Tradition folgende Gedankenwelt in modernem Gewande und hat z. B. das alte Volksbuch der Pessachhaggada zu neuem Dasein erweckt. In den Illustrationen der ostjüdischen Dichtungen pulsiert das Leben dieser Menschen, und unzählige Einzelblätter in Radierung, Holzschnitt und Lithographie geben den Geist wieder, der unser angestammtes, ererbtes und in zäher Ausdauer erhaltenes Gut ist.

Ehrenfeld auf dem Weißenseer Friedhof in Berlin

Für die Plastik ist es bezeichnend, daß sich unsere besten Künstler nicht mit der Schaffung des freien Kunstwerkes, des figuralen Erlebnisses nach formalen Gesetzen genügen lassen, sondern daß es sie drängt, durch bewußt jüdische Taten hervorzutreten und zu wirken. Das früher so liebevoll gepflegte, dann aber in gedankenloser und fabrikmäßiger Steinmetzarbeit untergegangene Gebiet der Grabmalkunst wird zu neuer Blüte erhoben. Das Allzulaute und Aufdringliche des Grabmonumentes, das Überladen der Architektur mit falschem Aufwand an Prunk, weicht wieder der ruhig vornehmen, durch feine Zurückhaltung in Form und Größe wirkenden Mazewoh. Man kehrt zu den alten Symbolen zurück und gliedert die hebräische Schrift, die sich hierzu durch ihre Struktur ganz besonders eignet, als Ornament organisch ein. Das Relief gewinnt wieder an Bedeutung, die geistlosen Vasen und Palmwedel verschwinden und die Grabstätten werden zu würdigen Dokumenten des Friedens und der Abgeklärtheit.

Diese Bestrebungen führten in den letzten Jahren auch dazu, Gesamtanlagen von Friedhöfen durch das Zusammenwirken der Architekten und Gartenkünstler nach einheitlichen Gesichtspunkten zu schaffen. Nach dem Vorbild der antiken Friedhöfe entstanden Architektur- und Waldfriedhöfe, bei denen die regellose Baufreiheit in der Errichtung der Grabdenkmale von vornherein ausgeschaltet und

besondere Richtlinien für den künstlerischen Aufbau befolgt wurden. Eine der stimmungsvollsten Anlagen ist das Ehrenfeld auf dem Friedhof der Berliner Gemeinde in Weißensee, das sich von einer rusticaartigen Mauer umschlossen, aus einer nüchternen Umgebung heraushebt. Hochragende Pappeln umsäumen es. Die Steine sind einheitlich geformt und in eine Efeudecke eingebettet. Auf terrassenförmig erhöhter Plattform erhebt sich das in Muschelkalk gefertigte schlichte Ehrendenkmal. Hier ist Mustergültiges durch den Baumeister der Gemeinde, Alexander Beer, geleistet worden. In die Außenseite der Umwehrungsmauer sind Grabdenkmale, die in wirkungsvoller Weise alte Formen und Symbole zeigen, eingelassen.

Auch die in jüngster Zeit vielfach als traurige Mahner an das Kriegsleid errichteten Gedenktafeln sprechen dieselbe Sprache symbolhafter Würde, da es unsere Bildhauer und Architekten verstehen, die jüdische Note zum Ausdruck zu bringen.

Vielleicht stehen wir auch am Anfange einer neuen Synagogenkunst. Es ist für das gesamte jüdische Kunststreben unserer Tage bezeichnend, daß sich der Blick wieder der Tradition zuwendet. Was wir an den jüngsten Grabdenkmälern und Kultgeräten beobachten konnten, vollzieht sich scheinbar auch in der Ausschmückung der Synagogen. Man greift auf alte Vorbilder zurück und verwendet sie

Synagoge in Bruchsal, Wandmalereien von Leo Kahn; Leuchter und Gitter von Benno Elkan

sinnvoll in moderner Umgestaltung. Man will nicht mehr Fremdes einführen, sondern Eigenes, fast Vergessenes, scheinbar Überholtes wieder zu Ehren bringen. Die Renovierung der Synagoge in Bruchsal ist hierfür ein erstes Anzeichen, das wir mit Freuden begrüßen. Zwei Künstler haben sich hier zusammengefunden, um den alten Bau durch dekorativen Schmuck in würdiger Form zu erneuern. Leo Kahn hat bei der Ausmalung des Raumes die in verschiedenen Synagogen der Maingegend aus dem 18. Jahrhundert erhaltenen Bemalungen anklingen lassen und besonders in der Jerusalem darstellenden Landschaft in der Nische oberhalb des Thoraschreins ein altes Motiv neu belebt. Das vor der Estrade angebrachte schmiedeeiserne Gitter mit dem Rednerpult und den flankierenden Leuchtern ist die Arbeit Benno Elkans, der auch hier auf Vorbilder aus dem Osten zurückgreift und einfache Form mit feierlichem Rhythmus verbindet.

Nicht zuletzt aber gibt uns das neu erblühende jüdische Kunstgewerbe die Berechtigung eines stolzen und zuversichtlichen Gefühls. Allein schon das Bedürfnis nach neuzeitlichen Kultgeräten ist ein Beweis jüdischer Geistesrenaissance. Man will die altvertrauten Gegenstände als Schmuckstücke in den Wohnungen haben, begnügt sich aber nicht mit Antiquitäten und überkommenen Familienstücken, sondern sucht sie durch Neugestaltung in modernem

Sinn zu verlebendigen. Arnold Zadikow, der auch in seinen Grabdenkmälern tonangebend wirkt, hat eine der schönsten Menorahs entworfen, der in Paris lebende Bildhauer Israel Rouchomovski herrlichen Thoraschmuck gearbeitet und Friedrich Adler in Hamburg neue Formen in verschiedenen Geräten geschaffen. Leo Horowitz in Frankfurt und Bernhard Friedländer in Antwerpen sind bedeutende Goldschmiede, deren Haupttätigkeit Kultusgeräte in edlem Material sind und die die alte Tradition eines jüdischen Kunsthandwerkes mit viel Geschick wieder aufnehmen.

Wir sind auch künstlerisch unserer Kraft bewußt geworden. Der jüdische Geist hat in dem Daseinskampfe sich geweitet, dabei sich vertieft und gefestigt. Wir dürfen stolz auf unsere Abstammung sein und auf das ererbte Gut bauen. Wenn wir uns bestreben, diesen im Judentum wirkenden Kräften weiterhin Form und Inhalt zu geben, dann wird es uns auch gelingen, eine jüdische Kunst zu schaffen.

KÜNSTLERREGISTER
BILDER- UND INHALTSVERZEICHNIS

KÜNSTLERREGISTER

Abdeli, Rabbi Meir 55
Abraham ben Jakob 100
—, Jakob 176
Abramson, Abraham 177 ff.
Adler, Dankmar 208
—, Friedrich 220
—, Jankel 155, 216
—, Jules 144
Aldrophe, Alfred Philibert 208
Altman, Nathan 155, 167
Antokolski, Mark 183 ff.
Aronson, Naum 189
Azulai 80
Bakst, Leo 167
Bálint, Zoltan 208
Ballin, Joel 161
Barczynski, Henoch 155, 216
Baruch aus Pohrebyszcze 78
—, L. 180
Basch, Gyula 146
Basevi, Joshua George 208
Becker, Benno 141
Beer, Alexander 218
—, Samuel Friedrich 189
Bendemann, Eduard 127
Bendix, B. H. 159
Bennett, Salomon 158
Berend, Charlotte 141
Bernstamm, Leopold 188
Bomberg, Daniel 93
Bruck, Lajos 146
Budko, Joseph 151 ff., 169 ff., 216
Castellazzo, Mose dal 98, 114
Chagall, Marc 154 ff.
Chaym, Meyrr 98
Coën, Giuseppe 126
Cogan, Moisse 196
Cohen, Loeser 182
Conat, Abraham ben Salomo 93
Cooper, Abraham Alexander 115
— Samuel 115
Davidson, Ezechiel 125
Edel, Edmund 165
Ehrenreich, Adam Sandor 161
Elkan, Benno 196, 198 ff., 219
Elkone 63
Engel, Joseph 188
Engelhard, Esther 115
Epstein, Jacob 191
Ezekiel, Ezekiel Abraham 160
— Moses 188
Fabian, Max 141
Fedeli, Ercole de 77
Feigl, Friedrich 141
Feininger, Lyonel 148
Fényes, Adolf 146
Fernbach, Henry 206

Fiorino, Jeremias David Alexander 117
Flegenheimer, Julien 210
Fleischer, Max 207
Fonseca, Daniel da 99
Fraenckel, Lippmann 117
Frank, Josef 211
Friedemann 182
Friedländer, Bernhard 220
Gerson, Hans 141
—, Kohen ben Salomo 94, 96
Glicenstein, Henryk 190
Goldbaum, Samuel 62
Gottlieb, Moritz 129
Griliches, Abraham 181
—, Avenir Girschewich 181
Grünewald, Isaak 149
Günzburg, Elias 186
Haas, Johann Meno 118
Hart, Salomon Abraham 126
Heilbut, Abraham 180
Henschel, Gebr. 160
Herstein, Eduard 141
Herz, Juda Goldschmied de 55, 204
Hillel, Benjamin 204
Hirszenberg, Samuel 129 ff.
Hitzig, Georg Heinrich Friedrich 207 ff.
Horowitz, Leo 220
—, Leopold 129
Huram Abi 30
Isaac Mehab ben Ephraim 56
Isaacson, J. 149
Isenstein, Kurt Harald 197
Israel ben Mëir 89 ff.
Israels, Jozef 133 ff., 139 ff., 150, 162
—, Isaac 140
Italia, Salomo 99 ff.
Jacob aus Gunzenhausen 93
Jacob, Julius 126
Jacoby, Louis 161
Jechiel 176
Josef, Levin 82
Josephson, Ernst 142 ff.
Kahn, Leo 219
Katz, Mané 145
Kaufmann, Hugo 192 ff.
—, Isidor 129
Keyser, Ephraim 190 ff.
Kisling, Moses 144
Krayn, Hugo 141
Kulviansky, Issai 216
Landauer, Fritz 206
Laudi, David 99
Leone, Jakob Jehuda 62
Levi, Max 193
Levithan, Isaak 144
Levy, Gustave 161
Levy, Rudolf 147 ff.
Liebermann, Max 133 ff., 139 ff., 162
Liebmann, Pinchas 117
Lilien, Ephraim Moses 163
Lipchitz, Jacques 197
Loe, Joe 166
Loewe, Moses Samuel 159
Loewensohn, Julius 119
Magnus, Eduard 125
Mannheimer, Magyar 146
Marlibrun 114
Mayer, Henry 164
Meidner, Ludwig 148
Mendelsohn, Erich 211
Mengs, Anton Rafael 118
—, Ismael 118
Messel, Alfred 209 ff.
Meyer, Bourig 182

Michelson, Leo 141, 170
Modigliani, Amadeo 145
Nachtlicht, Leo 211
Nadelman, Elie 197
Neuschul, Ernst 145
Nordau, Maxa 145
Obst, Julius 194
Oppenheim, Moritz 122 ff., 216
Oppenheimer, Josef 141
—, Max (Mopp) 147
Opper, Frederick Burr 164
Oppler, Alexander 194
—, Edwin 205
—, Ernst 140, 194
Orlowa, Chana 197
Pailes 197
Pann, Abel 165
Pascin, Jules 145
Pasternak, Leonid 142
Pilichowski, Leopold 131
Pinhas, Jacob 116
—, Juda 116
—, Salomon 116
Pissarro, Camille 133, 139, 162
—, Lucien 139 ff.
Polack, Salomon 159
Pottner, Emil 141
Rappaport, Max 147
Rheinhold, Hugo 194
Róna, Joseph 188
Rosengarten, Albert 205
Rouchomovski, Israel 220
Rufinelli, Giacomo 97
Ryback, Issachar 145
Salmson, Axel Jacob 118
Salomone da Sessa 77
Schatz, Boris 186 ff.
Schlesinger, Wilhelm Heinrich 126
Schwarz, Chajim 96, 99
Segal, Arthur 148
—, Isaac Eisik 59
Soldi, Emile Arthur 181
Soncino, Gerson 93
Spiro, Eugen 141
Steinhardt, Jakob 151 ff., 170
Stern, Ernst 166
Strnad, Oskar 211
Struck, Hermann 163
Sußmann, Elieser 60
Szalit, Rahel 171
Szwarc, Marek 196
Treu, J. M. 116
—, J. N. 116
Treves, Marc 205
Trier, Walter 166
Ury, Lesser 133, 137 ff., 162
Vigales, Samuel Jontof 182
Wagner, Siegfried 191
Wappenstein, Ascher 180
Weiß, Simcha ben Salomo 204
Wesel, Moses 100
Wiener, Charles 181
—, Jacques 180
—, Leopold 181
Wlach, Oskar 211
Wolff, Adolf 205
Wolfheimer, Gebr. 119
Zadikow, Arnold 199 ff., 220
Zadkin 197
Zak, Eugen 145
Zeelander, Abraham Lion 161
Zoref 73

BILDERVERZEICHNIS

Das Altertum

Galiläische Synagogenruine S. 38 — Goldglas aus den jüdischen Katakomben in Rom S. 44.

Das Mittelalter

SYNAGOGENKUNST, GRABMALKUNST, KULTUSGERÄTE: Holzsynagoge in Zabludowo S. 56 — Wandmalereien in der Synagoge in Mohilew S. 59 — Thoralade, Synagoge Plonsk S. 60 — Thoravorhang S. 62 — Grabmal der Hendel von Treuenberg, Prager Friedhof S. 68 — Grabplatte auf dem Portugiesenfriedhof in Amsterdam S. 70 — Thoraschmuck S. 74 — Bessomimbüchsen S. 76 — Silberner Chanukkaleuchter S. 78.

MINIATURMALEREI, BUCHKUNST UND GRAPHIK: Megilla S. 90 — Italienische Ketuba S. 92 — Holzschnitt aus Kimchis Kommentar zum Richterbuch, Soncino 1485 S. 94 — Holzschnitt aus der Haggada Vendramin, Venedig S. 95 — Holzschnitt aus einem Amsterdamer Minhagimbuch 1723 S. 96 — Holzschnitt aus der Mantuaer Haggada S. 97 — Holzschnitt aus der Prager Haggada S. 98 — Salomo Italia: Menasse ben Israel S. 98 — Vignette aus der Amsterdamer Haggada S. 102.

Die Neuzeit

MALEREI, GRAPHIK: Moritz Oppenheim: Bildnis seiner Braut S. 122 — Eduard Magnus: Felix Mendelssohn-Bartholdy S. 124 — Eduard Bendemann:

Die trauernden Juden in Babylon S. 126 — Jozef Israels: Selbstbildnis S. 132 — Jozef Israels: Ein Sohn des alten Volkes S. 134 — Max Liebermann: Selbstbildnis S. 136 — Max Liebermann: Judenviertel in Amsterdam S. 138 — Lesser Ury: Moses sieht das gelobte Land S. 140 — Lesser Ury: Jacob segnet Benjamin S. 142 — Leonid Pasternak: Hermann Cohen in Marburg S. 144 — Arthur Segal: Helgoland S. 146 — Ludwig Meidner: Friedhof im Walde S. 148 — Joseph Budko: An der Schwelle S. 150 — Jakob Steinhardt: Verlassen des Bethauses S. 152 — Marc Chagall: Der Rabbi S. 154 — B. H. Bendix: Israel Jacob S. 158 — Camille Pissarro: Erntearbeiterinnen S. 162 — Joseph Budko: Sabbat S. 166 — Jakob Steinhardt: Aus den „Zehn Plagen" S. 168 — Leo Michelson: Aus dem Fuchsbuch S. 170 — Rahel Szalit: Fahrt zur Hochzeit S. 170

PLASTIK, ARCHITEKTUR: Medaillen von Abraham Abramson S. 176 — Mark Antokolski: Spinoza S. 182 — Samuel Friedrich Beer: Sch'ma Jisroel S. 184 — Henryk Glicenstein: Messias S. 186 — Hugo Kaufmann: Einigkeitsdenkmal in Frankfurt a. M. S. 188 — Benno Elkan: Den Opfern, Denkmal, Frankfurt a. M. S. 190 — Benno Elkan: Plakette Gustav Mahler S. 192 — Kurt Harald Isenstein: Albert Einstein S. 194 — Marek Szwarc: Vertreibung der Hagar S. 196 — Arnold Zadikow: Mutterschaft S. 198 — Arnold Zadikow: Silberne Bildnisplakette seines Vaters S. 200 — Arnold Zadikow: Grabmal von Rabb. Dr. H. Ehrentreu in München S. 202 — Synagoge in Budweis S. 206 — Erich Mendelsohn: Rudolf-Mosse-Haus in Berlin S. 210 — Ehrenfeld auf dem Weißenseer Friedhof in Berlin S. 216 — Synagoge in Bruchsal; Wandmalereien von Leo Kahn, Leuchter und Gitter von Benno Elkan S. 218.

INHALTSVERZEICHNIS

Seite

Vorwort 7

Einleitung 13

Wesen und Entstehen der Künste — Das künstlerische Erleben — Begriff der jüdischen Kunst.

Das Altertum 21

Der jüdische Staat — Psychologie der jüdischen Eigenart — Schrifttum — Bildverbot — Archäologische Funde — Tempelbauten — Grabkunst — Plastik — Kleinkunst — Münzen — Synagogen.

Das Mittelalter

EINLEITUNG: Christentum und Judentum — Soziale und wirtschaftliche Lage der Juden, ihre geistige Entwicklung 49

SYNAGOGENKUNST: Holzsynagogen — Synagogenmalereien — Thoraschrein (Aron hakodesch) — Thorapult (Almemor) — Stickereien 53

GRABMALKUNST: Inschriften — Form und Material der Grabdenkmäler 66

KULTUSGERÄTE: Gold- und Silberschmiede — Ziseleure — Thoraschmuck — Ethrogdosen — Megillagehäuse — Beschneidungsgeräte — Tefillinkapseln — Geräte in Kupfer, Messing und Zinn — Ampeln — Chanukkaleuchter — (Menorah) — Irdene Sederschüsseln — Gravieren in Metall und Edelsteinen 73

MINIATURMALEREI: Handschriften des 13. und 14. Jahrhunderts — Haggadahandschriften — Bibelhandschriften — Deutsche Handschriften — Persische Handschriften — Eheverträge (Ketuba) — Esterrollen (Megilla) 83

Seite

BUCHKUNST UND GRAPHIK: Prager Haggada — Mantuaer Haggada — Graphiker des 16. und 17. Jahrhunderts — Amsterdamer Haggada — Verfall des hebräischen Buches 93

Die Neuzeit

EINLEITUNG: Geistige Entwicklung des modernen Juden — Soziale Stellung — Eindringen in Wissenschaften und Künste 105

DIE JUDEN IN DER MALEREI: Ältere Künstler — Bildnisminiaturmaler — Familie Mengs — Die Malerei zu Beginn des 19. Jahrhunderts — Moritz Oppenheim — Jüdische Maler in Holland, England, Italien — Bendemann — Genremaler — Samuel Hirszenberg — Jüdische Impressionisten in Deutschland, Schweden, Rußland, Ungarn, Frankreich — Die Expressionisten — Die bewußt jüdischen Maler . . 112

DIE JUDEN IN DER GRAPHIK: Die Kupferstecher zu Beginn des 19. Jahrhunderts — Reproduzierende Graphiker — Die Radierung, die Peintre-graveurs — Karikaturisten — Plakatkünstler — Dekorations- und Theatermaler — Die Wiedergeburt des jüdischen Buches 157

DIE JUDEN IN DER PLASTIK: Das plastische Problem und die jüdische Mentalität — Medailleure — Ältere Plastiker — Antokolski und seine Schüler — Die erste Generation — Deutsche Bildhauer Ende des 19. Jahrhunderts — Das 20. Jahrhundert — Wiedererweckung der Plakette — Junge Generation 172

DIE JUDEN IN DER ARCHITEKTUR: Synagogenbau im Mittelalter — Synagogenbau im 19. Jahrhundert — Die moderne Baukunst . . 203

Schlußwort 215

Künstlerregister 222

Bilderverzeichnis 225